

مسار التحولات

قراءة في شعر أدونيس

أوسامة
درويش



دار الحجاب

مسار التحوّلات

أسيمة درويش

مسار التحوّلات

قراءة
في شعر أدونيس

دار الآداب - بيروت

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى
١٩٩٢

الإهداء

إلى أولادي...

«إنَّ من يَحْلِلُ منطق المعنى سوف يدرك بالضرورة، أنَّ الحقيقة تكمن
حيث ينهض التمتع والمقاومة».

جوليا كريستيفا

«ما نحتاج إليه في النقد هو هيام بلا عوائق، نارٌ للنَّار».

هنري ميلر

تقديم

يقف الشاعر أدونيس في الساحة الأدبية المعاصرة مستقطباً الاهتمام العربي بحركة تتواتر بين السلب والإيجاب. فريق يعترف له بموهبة خارقة، وريادة خلّاقة، وأصالة لا تتكرّر إلا مرة عبر القرون؛ وفريق آخر ينكر عليه ذلك التميز ويتهمه بإفساد مسيرة الشعر العربي الحديث بأرائه المتطرفة حول الإبداع والحداثة.

وقد بلغت ازدواجية الرأي حول شاعرية أدونيس وآرائه النقدية مبلغاً من الحدة والتوتر يعيد إلى الأذهان المعارك النقدية التي أثّرت حول المتنبي وأبي تمام في عصرهما وما زالت مستمرة إلى الآن.

لذلك لا بدّ أن يقترن الحديث عن أدونيس بالآزمات والقضايا العربية، وبمشكلات الثقافة العربية، تماماً، كحتمية اقترانه بالحداثة ومعايير الجدة والريادة.

فأدونيس شاعر معاصر لخروج العالم العربي من دائرة الاستعمار الاستيطاني إلى مدار التبعية السياسية/الاقتصادية للآخر. وتاريخ وعيه بهذا الوضع هو إلى حدّ كبير تاريخ حياته وصراعاته. فمنذ بداياته الشعرية الأولى وهو رازح تحت وطأة الألم من حالة التخبّط العربي في أزمة لا تفتأ تزداد حدة وتعقيداً. ولا يزال حتى الآن باحثاً - عبر السؤال - عن العوائق المؤسسية التي توطن التخلف والتصدّع في البنى العربية على اختلافها، والتي أوصلت الأمة إلى حالة من التشظّي وانعدام التوازن الروحي والفكري والسياسي والعلمي على حد سواء.

فعل الصعيد الفكري استمرت الثقافة العربية منذ بداية عصر النهضة

تراوح في مدار التطلّعات الأفقيّة والنكوصيّة، وتكرّر في قوالب مسبقة الصنع، ولا تتورّط في مساءلة جذرية لتقديم موروث أو حديث وافد. وقد أدى عجز الثقافة عن رجّ السطوح الساكنة والمساءلة الجذرية إلى ظهور تيارات سياسية وفكرية مختلفة أظّرت النشاط والفكر والكتابة في أطر الشعارات التي تستعص عن فحص الواقع ومعانيته بالأمال، وعن معرفة الذات بالاستيهام واستدعاء الصّور كما ارتسمت في الذاكرة التاريخية. وهذا ما حوّل المعرفة إلى استكمال لصورة المثالي المرغبي أو إلى مسوّج للاستيهام التعويضي. فازدهرت في المقال العربي - شعراً ونثراً وصحافة - النبرة الخطابية التي تطهّر مشاعر العجز والإحباط. فإذا اصطدمت هذه المشاعر بهزيمة سادت الردود التبريريّة التنصليّة التي تلقى تبعة ما آلت إليه الأمور على كل ما عداها، وأصبح إلقاء تبعة الأزمة والصراعات على الآخر هو الحاضن الطبيعي لمشاعر الخيبة القانطة، والحلّ الأسلم للخلاص. وبذلك دخلت الأمة العربيّة في طور الانقسام النفسي والحضاري الناتج عن ازدواجية الواقع المنظور. فالغرب الامبريالي، العلماني، الفازي، المرفوض، يؤازر الخصم العسكري ويناصره، لكنه في الوقت ذاته يستحوذ على سرّ التفوّق التكنولوجي الذي ينتج لنا في الأرض فردوس «التقدم» الموعود.

هذا الفصل جعل لهزيمة ١٩٦٧ (التي حكمته شروط متعددة متباينة) وقع الصدمة التي هزّت الوعي العربي وأيقظته من غيبوبة هذا الاستيهام. وهذا ما أدى إلى ظهور حركة النقد الذاتي التي شكلت واحدة من أهم المنعطفات في مسيرة الثقافة العربيّة.

كان لوقع الهزيمة الساحق أثر تحويليّ في نفوس النخبة المثقفة التي أنقلها الشعور بما كان من تفاضيتها عن الواقع، والقصور في العمل التحليلي الجذري الباعث للوعي الرافض. ويصف الدكتور رمضان بسطاويسي محمد هذا الشعور بقوله: «القسوة على الذات هي سمة أساسيّة لنا في هذه الفترة من تاريخنا، هي نتيجة للإحساس بالذنب والخطيئة لمن يملكون الوعي تجاه الجماهير العربيّة التي لا تحيد تنظيماتها السياسيّة الشرعيّة أو غير الشرعيّة، ولا تجد مفكرتها يعبرون عنها، وإنما يتجهون بخطابهم للسلطة وعبر أجهزةتها»^(١).

(١) راجع: حوار المشرق والمغرب: حسن حنفي وعبد عابد الجابري. منشورات اليوم السابع دار توفال. الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ١٨٣ -.

رأت الانتلجنسيا العربية أن من واجبها البحث عن مخرج للأزمة المتفاقمة. والبحث هذه المرة لم يتجه نحو مخزون التصورات والذكريات التماساً لنموذج بعيد، ولا التفت نحو الغرب ليستعير نماذج مما حققه «التنوير» الذي أخرج أوروبا من الظلام إلى التكنولوجيا المعاصرة، بل اتجه البحث وجهة مختلفة تتسم بالقسوة على الذات. وجهة مساءلة الذات والتحري عن موقع الخلل الذي يحول دون التعامل الموضوعي مع الواقع والتحكم بشروطه. وهذا ما اقتضى مراجعة الموروثات ومعايبتها وتحليلها برؤية نقدية جديدة.

كان أدونيس في مقدمة هذه الحركة منذ كتب «بيان من أجل ٥ حزيران» ونشره في مجلة «الأدب». وكان لهذا النشر دلالة كبيرة بل إنه يرسم بوضوح حركة التغيير التي حصلت: من المشروعات المثالية الطوباوية إلى نقد الذات وفحص العلل؛ ذلك أن مجلة الأدب التي صدرت مع بداية المد القومي ١٩٥٣ هي التي تبنت بخطابها القومي الفخم الخط المتفائل. وسرعان ما سيصدر أدونيس بعد ذلك عام ١٩٦٩ مجلة «مواقف» التي بدأت تطرح أسئلة عن الموروث السياسي الراهن والموروث الفكري والأدبي والاجتماعي. ولم يكن أدونيس ولا مواقف الوحيدين في هذه الحركة، كما أن الحركة لم تكن وحيدة الاتجاه، ولا عبرت في خط مستقيم وأرض سهلة. بل إن هذه المساءلة حرصت ردوداً وبحوثاً وقراءات مختلفة للموروثات. وفي مناخ المساءلة هذا اتخذت أسئلة كالأصالة والمعاصرة، والهوية والتراث، والتحديث والتأصيل، والذات والآخر، والتنوع والديموقراطية، والشعر والفكر النقدي، مواقع مركزية وشكلت محور القضايا التي دار حولها السجال على مدى العقدين المنصرمين. وما ينبغي التوقف إزاءه هو أن هذه القضايا التي تنتسب إلى حقول مختلفة في العلوم الإنسانية لم تبحث بعيداً عن حقل الأدب، ولا ظلت خارج النقد والإبداع الأدبي.

الشعر والفكر النقدي

كانت أوائل السبعينات بداية لمنحى جديد في النقد والأدب العربي عامة. إذ نشط المثقفون لتسليط الضوء على الواقع الاجتماعي بتشابكاته، ونقل الوعي من احتكار الخاصة إلى المفهوم الجماعي. «فانبثق تيار فكري جديد وضع جانباً

المشاريع والأفكار المثالية التجريدية. التي كان الجيل القديم قد لفّ حياته حولها، ورفع القضايا الملحة والمباشرة في المجتمع، الأمر الذي أدى إلى انتقال نوعي يتلخص بالانتقال من السيكلوجية الفردية وانهماكاتها إلى التركيز على البنية الاجتماعية بتركيبها السياسي الاقتصادي^(١).

تلك المهمة الحضارية للنقد الحديث حولته إلى حقل معرفي يوظف العلوم الأخرى (علم نفس وفلسفة واجتماع) كمصدر للبحث عن الذات في مبعده عن ثوابت الماضي. هذه النقلة (التي تميّز مراحل الأزمات والمنعطفات التاريخية، وقد شهدت مثلها الثقافة الأوروبية والأمريكية) قد استدرجت النقد ومفهوم الأدب، بل نظرية الأدب، إلى ضفة جديدة حولت النقد إلى علم إنساني يستقرىء إشارات النصّ ودلالاته بحثاً عن الذات، عبر المواقف والرؤى الاجتماعية والتاريخية. هذا «الكل» النقدي الذي صار لغة واصفة تتحرك بين حقول تمتد من الاجتماعي والسياسي إلى التاريخي والأدبي، قد تحوّل إلى «فعل» يناوئ السلطة ويواجهها، ولا سبباً مع قيام سلطات إيديولوجية تفرض معرفتها وتعممها. ولقد بينّ نيتشه أن إرادة المعرفة هي إرادة قوّة وتسلّط، وأن المسألة النقدية هي معرفة قيمة القيم^(٢). فارتباط الفكر النقدي بمهمة الكشف عن «قيمة القيم» يشكل أساساً لامتلاك سلطة فكرية مرجعية هي سلطة الكشف، والتغيير، والتأثير ومن ثمّ التثوير والخلق والإبداع. وامتلاك الفكر النقدي مثل هذه القوّة يحدّد له مهمة جلّرية وموقفاً أساسياً هو: المجابهة المباشرة مع المعايير القمعية والتقاليد الكابحة والإيديولوجيات والمقاييس الثابتة، بل مع النظام الشامل لمجموعة البنى القائمة والمؤسسة لهذا النظام. ذلك أن امتلاك القدرة على التقييم واكتشاف القيم، ومن ثمّ القدرة على التحويل، يجعله خطراً (محمّلاً على الأقل) على السلطات المتحكمة بالقيم والأفكار والسلوك. وهذا يعني مجابهة السلطة السياسية وتقليص فعاليتها، الأمر الذي يوجّه هذا الخطر إلى أن «ينزع من

(١) هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت - لبنان الطبعة الأولى ١٩٩٠، ص ٩.

(٢) عبد السلام بنعيد العالي: إشكاليات النهج في الفكر العربي والعلوم الإنسانية - الطبعة الأولى ١٩٨٧ - دار توفيق للنشر - المغرب - الدار البيضاء، ص ٨.

الفكر السياسي احتكاره لمفهوم السلطة، وليبين أن السياسي ليس إلا واحداً من بين الأقنعة التي تتخذها السلطة»^(١).

وبذا اضطلع الفكر النقدي الحديث بمهمة المعارضة والعقنة في الحقبة المعاصرة: التي يعاني فيها العالم العربي من غياب الديمقراطية والاستخفاف بحقوق الإنسان. وهذا ما عبر عنه أدونيس في الثابت والمتحول بقوله: «فمناعة الشعب تضعف تبعاً لضعف مناعته الثقافية. لهذا تبدو الثقافة اليوم، في عصر السياسات الكبرى، أكثر الأسلحة مقاومة وفعالية»^(٢).

عبر هذا الاتساع لدور الأدب، من الشعور حتى النقد، تتحرك شخصيات علمية من حقول التاريخ والاجتماع والفلسفة لتقترب من دائرة الأدب والنقد: زكي نجيب محمود، هشام شرابي، عبد الله العروي، عبد الكبير الخطيبي، إدوار سعيد، نجيب المانع، عبد الكريم اليافي، صالح جواد الطعمة، محمد عابد الجابري، مهدي عامل، صادق العظم، (تمثيلاً لا حصراً). كما أن شخصيات شعرية وروائية أو ناقدة معروفة تتحرك نحو البحوث الاجتماعية والأنثروبولوجية والسياسية: حليم بركات، أدونيس، محمود درويش، إلياس خوري، محمد بنيس، حسين مرّوة، محمد برادة، صلاح عبد الصبور، سعد الله ونوس، عبد الرحمن منيف، كمال أبو ديب، جابر عصفور، غالي شكري. وبالنسبة فإن هذا الاتساع لدور الأدب سوف يخرج بالشعراء والروائيين والنقاد من الحدود الحصرية إلى فضاء القضايا الإنسانية، سواء منها الاجتماعية والتاريخية والسياسية والفلسفية.

هذا التاج يلتقي في سمة مشتركة هي النقد الفكري من حيث أنه يقوم على إعادة النظر في القيم والمعايير والأحكام والمناهج. وتمثل بعض هذه الأعمال نظير: «مقدمة للشعر العربي» ثم «الثابت والمتحول» وكلاهما لأدونيس، و«الاستشراق» لإدوار سعيد، و«الرؤى الممنعة» و«جدلية الخفاء والتجلي»

(١) المرجع السابق: ص ٦

(٢) أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الإبداع عند العرب، الجزء ٣، ص ٢١٨ - الطبعة الرابعة ١٩٨٣ دار العودة - بيروت.

وكلاهما لكمال أبو ديب، و«الذاكرة المفقودة» لالياس خوري، بالإضافة إلى ما يشكله التاج الشعري والروائي الحديث من نقد فكري جذري.

من كل ما تقدم نخلص إلى التحوّل الذي نقل الشعر، والأدب بشكل أدق، من علم جمال البلاغيات ولطائف المشاعر وطرائف الأوصاف والتعابير، إلى علم جمال يعتبر الأدب عامة والشعر خاصة معرفة تقوم على رؤية الذات والموضوع رؤية كاشفة مسائل، خارقة وبانية للتصورات. إنه انتقال من فنّ قوامه الضمير الفردي، مستقلاً أو مندجاً بالأنس الجماعي، إلى ضمير لا يلخص الجماعي ويجرده بل يحاوره، ويخترقه ويخترق به، ويضيئه ويستضيء به، ويتداخل به في رؤية مزدوجة نقدية - تصورية. ولا يقتصر الأمر هنا على تغليب المعنى على المبنى كما حصل في العصر العباسي، وإنما هو نقل للأدب، والشعر تحديداً، من تقوم جنسه الأدبي إلى موقع فكريّ نقديّ يخترق فيه القضايا والموضوعات التي كانت من اختصاص علوم إنسانية مختلفة.

وما لا شك فيه أن الخلفية التاريخية الطويلة والغنية، والتقاليد العريقة التي يمتاز بها الأدب العربي شعراً ونثراً، سوف تسمح له بهذا التطور دون أن يفقد خصوصياته الإبداعية النوعية. بل دون أن يفقد أيضاً غنائيته، وإن كانت هذه الغنائية سوف تنتقل إلى فضاء أشدّ اتساعاً ينتمي إلى غنائية المتنبّي لا إلى غنائية الموشحات.

لماذا أدونيس؟

انطلاقاً من وعي هذه التحولات كان اختياري لدراسة أدونيس. وما دفعني بالتحديد هو: خصوصية حضوره في المتن الشعري المعاصر، وفي الميدان الثقافي العربي بعامه. إنه حضور قلقي، يمعن، على مستوى التناج الشعري، في ابتداع الصور والأشكال وفي اختراق حدود التصورات وحدود جنسه الأدبي، وحدود ما سبق من نتاجه؛ أما على المستوى الثقافي العام. فقد كان قطباً من أقطاب السجال الدائر حول أهم القضايا الثقافية والإنسانية والسياسية - الاجتماعية. ومسيرته في السجال الدائر حول الحداثة هي الأطول والأعنف. وقد ظلّ على تماس مباشر وشخصي مع الأوساط الثقافية، وعاش ممارسة يومية عملية مستمرة لتحديد المعايير، الشعرية خاصة، ممارسة لم تنقطع طوال تسع وعشرين سنة، وذلك منذ مشاركته في تأسيس مجلة «شعر» وتحريرها (بيروت ١٩٥٧) وإصداره للمجلة «آفاق» بيروت (١٩٥٩ - ١٩٦٠) وإصدار مجلة «مواقف» (بيروت ١٩٦٨) وهي مستمرة حتى اليوم. هذا فضلاً عن مواظبته على كتابة المقالات الأسبوعية أو النصف شهرية في صحف ومجلات مختلفة. يضاف إلى ذلك تدريس الشعر والأدب في الجامعات (الجامعة اللبنانية، جامعة دمشق، جامعة السوربون بباريس، جامعة جورج تاون بواشنطن، جامعة جنيف).

هذه الممارسة جعلته يجمع إلى الصلة بتطور التناج الشعري العربي والعالمي، وتطور النظريات، الصلة بالشعراء الرواد والشبان، ويرافق خطوات الشبان الأولى، فضلاً عن الصلة بالقارئ، فيتلمس تطور ذائقته وطبيعة تلقيه، يضاف إلى ذلك كله الصلة بالتيارات السياسية والاجتماعية الأوسع.

إن اختيار أدونيس موضوعاً للدراسة يعني الوقوف في مركز تصادم الأفكار والتيارات والتجارب. وإذا كان هذا الاختيار فرصة تتيح النفاذ إلى ساحة الخلاف والسجال، فإنه قبول لتحديد كبير، ليس بسبب ما يشاع عن غموض شعره، بل بسبب من كثافة الحجب التي تقوم اليوم بين القارئ وبينه: حجب

إعجاب مفرط حيناً، ونقد متجنّب حيناً، وتهويل لدى الكلام على غموضه، وتعميله من المواقف الفكرية والسياسية أشدها تناقضاً فيما بينها؛ حتى بات أشبه بخرافة أو أسطورة سحرية قابلة لجميع التأويلات والمحمولات، فضلاً عن الحكايات والشائعات (سليبيها وإيجابيه).

ولسنا نريد هنا حصر الحركة في شخص، كما يفعل خصوم أدونيس حين يجعلون منه المسؤول الأول وشبه الوحيد عن «التخريب» و«الإفساد» و«التساؤل الهدام»، وهو ما يشيرون به إلى التغيّر والتطور والحرية والخلخلة والتساؤل. ولا نعي أن أدونيس قد تفرد دائماً بجميع ما سنبينه من إنجازاته. ولسنا نرمي إلى حصر الريادة في شخص أو اعتباره ملخصاً للحدّثة. والواقع أنه لا تغني دراسته عن دراسة مبدعين آخرين تميزوا في جوانب مختلفة. بل إن دراسته تغني وتضاء بدراسة المبدعين من معاصريه. غير أن مسيرته هي التي كانت الأكثر إثارة، منذ طه حسين؛ وكان وقوفه في ساحة التمرد على سلطة الأيديولوجيات هو الأطول، كما حقق أطول مسيرة تطويرية متجاوزة لذاتها باستمرار على مستوى القصيدة وشكلها.

هذا الحضور القلق في المتن الثقافي المعاصر يُظهر أدونيس اللبنة المخلخلة في البناء، والخلل الداخلي الذي يحرّض على الفحص والتساؤل؛ كما يظهره، وبسبب تماّ تقدم، استطلاعية حيّة يتمّ النموّ بدءاً منها. وإذا كانت الأسئلة والاعتراضات توجّه له من مواقع عديدة، فلأنه تصرف كصاحب دعوة، وكان صاحب مشروع داخل الحدّثة، ومشروعه هو تعريب الحدّثة. إذ إنه لم يقتصر في معايير ونظراته وأسئلته على الحاضر ونتاجه. بل تسلّح بهذه المعايير والنظرات ليقنّم مواقع كانت محمّية ومتعالية وبمنجاة من أسئلة الحدّثة ومن رباحها المتغيّرة، لكنها أيضاً معزولة ومكونة كثيفة عزيز زمانه وبطل استعماله، ولم يبق منه غير حرمة ذكره. لقد اخترق قلعة الماضي وذاكرته بأسئلته ومعايير، وتساءل حولها وتفاعل بعناصرها في ضوء النظرات الجديدة، وبموجب المعايير الجديدة. وأشير هنا إلى وجه أساسي في شخصية أدونيس الثقافية وفي نتاجه يتمثل في «ديوان الشعر العربي» و«الثابت والمتحوّل»؛ وهو وجه يلتقي بالرؤية الشعرية الجديدة التي استعاد بها التاريخ حين حوّل أعلامه إلى رموز للتغيّر،

وذلك منذ قصيدة «الصقر» حتى «مفرد بصيغة الجمع». لقد استعاد أدونيس في «ديوان الشعر العربي» النتاج الشعري العربي الموروث بذائقة معاصرة تستجيب للمفاهيم الجديدة حول الشعر ودوره في تفسير العالم، كما أشار إلى ذلك كبار شعراء الحداثة كالسيّاب، والخال، وعبد الصبور، وخليل حاوي، وأدونيس نفسه. وأسقط ما يعتبره لاشعرياً كقصائد المناسبات والمديح والهجاء، معتبراً هذا كله أقرب إلى الوثائق الاجتماعية. بينما ألقى الضوء على المدهش والمفاجيء والشخصي وما يرتبط بالتجربة.

ولم يكتفِ بإثبات متخباته، بل قدم لها بثلاث مقدمات تشكل عملاً نقدياً وثقافياً رائداً بحق. ف لأول مرة يُقرأ الشعر العربي ويُستجوب حول المواقف المصرية من الكون والزمان ومعضلات الوجود وبواطن التجارب الإنسانية ودلالات المواقف الحضارية. وقد وضعه بقرائه هذه في مصاف الإبداعات الكبرى في العالم.

وكما استعاد الشعر العربي وقدمه بذائقة حديثة ونظر حديث، وأضاء جوانبه الكونية وتجاربه الإنسانية، كذلك استعاد لغة الصوفية. فبعد أن كان التصوف يعتبر من مظاهر الانحطاط أعاد أدونيس قراءته من حيث هو تجربة إنسانية وإبداع فني. وقد استند إلى ما رآه في الكتابة الصوفية من بناء تصوّري ومخزون خيالي، ومن حريّات تعبيرية واختراقات حلمية للغة والحدود والأنواع، ليصوغ رؤيته للكتابة الجديدة^(١).

أما على مستوى النتاج الشعري فقد رسم أطول مسيرة تطورية في تاريخ القصيدة العربية. لم يقتصر على تجاوز الأشكال السائدة والمألوفة، بل دأب على تجاوز ما سبق من نتاجه. ويكاد لا يستقرّ على شكل للقصيدة. ويمكن ترسم هذه المسيرة على مدى ثلاثين سنة وثيق:

- تبدأ مسيرة التجاوز منذ قصيدة «الفراغ» ١٩٥٤ التي يتخلّى فيها عن بداياته

(١) راجع بهذا الصدد مقالته، «تأسيس كتابة جديدة III»، وفي الهامش الأول منها يقول: «أثرت أن أقصر هذا الجزء من «تأسيس كتابة جديدة» على النَّفْري وحده، كمثّل «قديم» على كتابة «جديدة»، مراقف - العددان ١٧ - ١٨، ١٩٧١، بيروت. انظر كذلك كتابه الأخير، «الصوفيّة والسريالية» دار الساقي - لندن، ١٩٩٢.

وما حملته من آثار، ويدخل في نقد تصويري للموضع الحضاري الراهن.
- في قصيدة «مجنون بين الموق» مطلع عام ١٩٥٦ جعل المسرح انشطاراً داخل الذات، وزواج العبث والغنائية.

- في «رسالة إلى الغريبة» أواخر ١٩٥٦ أسقط القافية والسطر والوقف.
- في «مرثية الأيام الحاضرة» ١٩٥٨ غنائية ملحمة، يتداخل فيها الوزن والنثر.
وفي «مرثية القرن الأول» استعادة لمفردات وأعلام وأماكن من الموروثين العربي والإسلامي دخلت النسيان، واستحضار يسائل المناخ العربي التاريخي.
- في قصيدة «الأطفال» ١٩٥٩ تخترق الأغنية العامة المتن الشعري الفصيح.

- في «أغاني مهيار الدمشقي» ١٩٦١ تبدأ رياح التصوف بالهبوب. لكن التصوف في هذه المرحلة أقرب إلى مناخ هيراقليطس ونيثشه، ويحمل طابع الرؤيا التي توحد الإنسان بالكون، وتبصر بالضرورة مرادفاً للزمان والحضور.
- في كتاب التحولات، ولا سيما «تحولات العاشق»، يخترق الفكر الصوفي رجوعاً إلى منابعه العربية الإسلامية. لكنه يقوم بإزاحة القاموس الصوفي والموضوع الصوفي والمشاهد الصوفية في اتجاه العشقي - الإنساني. يستعيد لغة التصوف إلى الفن، ويحرك جوهرها المتسائل عن علاقة الإنسان بالطلق، والمتقصي لأعماق التجارب الإنسانية.

- في قصيدة «صقر قریش» ١٩٦١ يتخلل عن الرموز الأسطورية التي شاعت في معظم القصائد الحديثة حتى ذلك الحين، ويبنى القصيدة على رمز تاريخي عربي. وفي اعتماد هذا الرمز يبدأ مشروعه في إعادة قراءة الماضي، وإسقاط الحاضر على الماضي بدل إسقاط الماضي على الحاضر، وتحميل الشخصية التاريخية هموم الحاضر.

- في قصيدة «الساء الثامنة» من ديوان المسرح والمرايا ١٩٦٨ نجد أول تداخل نصي واستدخال لنص ديني كامل دون أن يوظف دينياً أو يورد لموضوعه ذاته، وإثماً في علاقة نور وظل، ماض وحاضر، مسار صاعد ومسار هابط، في خلق لعنف هندسي قائم على التضاد.

- في قصيدة «هذا هو اسمي» تكسر وحدة الموضوع، وتخترق حدود الجملة والسطر والإيقاع، وتصبح القصيدة حيز تفجرات وملتقى مسارات وأنهاراً

جوفية من الدلالات. يبدو الذاتي والجماعي والكوني في نماذج وتداخل، في زمن محوري يوحد الحلمى بالسياسى والاجتماعى. هذه القصيدة قد جاءت في أعقاب «بيان من أجل ٥ حزيران» الذي أصدره أدونيس بعد هزيمة ١٩٦٧، وفي مناخ النقد الذاتي بعد الهزيمة الذي كان أدونيس من أبرز محرّكيه. وهي لذلك القصيدة الأكثر استبطاناً لذلك المناخ.

- قصيدة «قبر من أجل نيويورك» ١٩٧١ وفيها تنفتح اللغة على أنواع الإشارات والأنظمة الإشارية، كما تنفتح على أصوات عديدة لشعراء يخترقون صوت الشاعر ويتقابلون من حضارات وأزمنة متباعدة.

- «مفرد بصيغة الجمع» ١٩٧٤ - ١٩٧٥ قصيدة - سيرة للشاعر وبدائله وانتباهاته وجذوره الروحية والفكرية وأحواله الجسدية. ويبلغ فيها الجرف اللغوي والاشتقاق وتقلب الأصول، بتساوق مع تقلب الأحوال، مبلغاً عظيماً.

- «إسماعيل» ١٩٨٣ و«كتاب الحصار» ١٩٨٤ تحرك ضدي متسائل. للمرة الأولى يفارق الشاعر الرؤى ويزعزع الصور والنماذج والرموز ويلتمس اليومي المباشر. كما يخترق متن النص إلى الهامش، حيث تتفاقر أصوات وتعليقات شعرية تذكر بما دفع قسراً عبر التاريخ، بعيداً عن المتن السلطوي.

حمل أدونيس راية فكر الاختلاف منذ «أغاني مهيار الدمشقي». وأتى على نفسه أن يقرأ فكر الاختلاف، ويجتذب نحو المركز المختلف والمنسي المهمش، لكن القادر على الإدماش والتحرير. كان هذا دأبه منذ «ديوان الشعر العربي» كما رأينا.

ولكنه في هذا التمسك بالاختلاف والتمرد على سلطة السائد لم يقتصر على المستوى الأدبي.

لقد تميّزت المرحلة الواقعة بين نهاية الحرب العالمية الثانية ومطلع الثمانينات بسيادة الإيديولوجيات وتطلعتها. وطفّت أصوات الكتل والأحزاب بمختلف اتجاهاتها طغياناً حاصر الأصوات الفردية المتحررة من الالتزام، أو من الامتثال العقائدي. ولم يكن أدونيس الوحيد الذي تمرد على سلطة الإيديولوجيا. بالتأكيد كان هذا التمرد عنواناً لدعوات ثقافية متعددة قام بها

مثقّفون متمردون. غير أن أدونيس كان أطول الواقفين في ساحة التمرّد دون
مهادنة لأيّ من التكتلات.

وتداخلت المواقف السياميّة بالفنيّة.

وسط هذا كله يبدو لي أن السبيل الأنسب والأصحّ للاقتراب من
أدونيس واختراق ما يخلق به من حجب وضجيج وهالات خرافية، هو
الاقتراب من النصّ، واعتباره المصدر الأول والدّالّ الأساسي والعمدة في
التماس الخصوصية الفنيّة والفكرية في آن.

من أجل ذلك غامرت بالقيام بهذه الدراسة النصيّة. وقد رأيت أن
اختار، في مرحلة أولى، قصيدة «هذا هو اسمي»؛ ذلك أنها الأكثر تصويراً
وتجسيداً لعالم أدونيس وخصائصه الفنيّة والفكرية، والأقرب إلى مناخ الفكر
النقدي الذي سبق الكلام عليه وما أشرت إليه من تحرك أدونيس، وسجلاته
وبحثه الفلق المسائل، الكاشف للتناقض والتضاد عبر الجدلية التحولية؛ وأخيراً
فيها يتمثل حضوره وتتلاقى معاناته الإنسانية بهمومه الجماعية والكونية.

الفصل الأول
إشكالية الحداثة والغرب

الكتابة العربية المعاصرة، لا سيما الكتابة الأدبية، بدءاً من زمن النهضة، ثم في أفق الحداثة بشكل أخصّ، هي الممارسة السياسية/ الفكرية الأوضح (والأهم) لفعل التحرر من الأفكار والأحكام المسبقة والقائمة في آن؛ التحرر من أبوة السلطة المتعالية ومجابهة الدوغما التقليدية الرافضة للحوار، سواء أكانت هذه السلطة سياسية أو غير ذلك. وهي في نماذجها الإبداعية والفكرية العليا فعل يتمثل في التعبير عن النقد والرفض لما يقيد حرية الفكر والإبداع، وممارسة تعمل على خرق حصون الإيديولوجيات الواحدة، الكلية، وعلى معارضة السلطة الأحادية بمختلف أنواعها ومستوياتها.

لذا تعتبر الكتابة المعاصرة، الممارسة الأوضح والأقوى حضوراً في غياب مؤسسات ومنابر ديمقراطية حقيقية وفاعلة. إنها تمتلك هذا الحضور لا على مستوى العدد والانتشار والتضامن والتجمعات والمبادئ المحددة، بل على مستوى الجذرية والبحث والاستمرارية والتواصل. إنها الممارسة التي تعبر عن نفسها بقدر من الوضوح والتبلور، وتمتلك من المرونة ما يسمح لها بتصحيح ذاتها، ومن التأمل والتحليل ما يبيىء لها تحديد الأهداف، ومن الشجاعة ما يجعلها تعلن عن نفسها وتدافع عن طروحاتها.

ولذا، وعلى الرغم من تباعد الكتاب وتبعثرهم، وتعرضهم للرقابة والاضغوط وحملات النفي والتشريد، بالإضافة إلى اختلاف رؤاهم وتناحرهم في أحيان كثيرة، فإن الكتابة تشكلت جوهرياً كمشروع تاريخي للنقد والتجاوز والتصور وإعادة النظر في موقع الإنسان ورسالته ودوره وحرياته. وكما كانت

النهضة أدبية فكرية في المقام الأول، فإنه يمكن القول إن الحداثة لم تتجاوز الأدبي إلى الفكري إلا نادراً، ولم تتحقق على مستوى الاجتماعي / السياسي، والمدني الحقوقي .

والكتابة الحديثة، بخلاف المشروعات القومية والسياسية، قد ظهرت وثمرت في ميدان سجاليّ خلافيّ امتد إلى الاتهام وجاوزه إلى التكفير. وكان هذا السجال وهذا الاتهام يحتملان ويغلوان كلما برز علّم جديد، أو ظهر عمل رائد، أو تشكّل تجمّع جذري. إن نتائج هذه الكتابة ينطلق من معطيات الواقع التاريخي العربي الراهن، السياسي والثقافي، بأزماته وآفاته، بصراعاته وتناقضاته وما يتعرض له من تحديات وأخطار، وبموروثاته وخلفياته، بتطلّعاته وآفاته . وهذه الأزمت والصراعات والخلفيات والتطلّعات قد تبلورت وطرحت في ساحة الصدام مع الغرب (وهو ما يجسد في هذه المرحلة التاريخية مصدر الخطر ويعمل لتصدير أدوات «الحل» سواء كانت فكرية أو علمية أو اقتصادية) أي في حيز الصدام والرّد والتفاعل والتحوّل. لذلك فإن الكتابة الحديثة انطلاقاً من نقديتها وحركيتها :

- ١ - لا يمكن أن تكون تقليداً وانصياعاً لا للغرب ولا للماضي والتقاليد.
- ٢ - لا يمكن في الوقت نفسه أن تتجاهل واقع التفاعل بالغرب (سلباً وإيجاباً) وما نتج عن ذلك من خلخلة ومن أفكار وتحولات وتيارات، وكذلك من أزمت ومشكلات تستدعي إعادة النظر.
- ٣ - ومن ثمّ فإنها (الكتابة الحديثة) لا يمكن أن تقيم في حيز مغلق معزول عن حيز الصراع والتفاعل المشار إليهما.

غير أن الإقامة في أفق الانفتاح والتعدّد والنقد والمساءلة سوف يكون المدخل الذي يستغله كثيرون ويتخذونه هدفاً للهجوم. ولن يرى التقليديون المعارضون للحداثة في المشروع الأساسي لهذه الحركة، وما يفضي إليه في المحصلة، من كسب اعتبار للإنساني والحرّيات الإنسانية، وللتاريخي والمحتول، سوى الخروج عن الثوابت وهدم التراث والتشكيك بالدين والتشبه بالغرب. وسوف يغضون على الملامح الإبداعية البناءة في الكتابة الحديثة وسائر نتائج

الحداثة، لصدورهم عن فكرة مسبقة لا ترى في ذلك إلا تغريباً واستدخالاً لفنون ومعارف منقولة عن الغرب.

وبالتأكيد فإن الهجوم سوف يصيب الشعر في الدرجة الأولى لأنه، من جهة، الأكثر تأصلاً في الثقافة العربية، والملمح الأقوى فيها بعد الدين؛ ولأنه، من جهة ثانية، العامل الأكثر فعالية في تشوير الفكر والحساسيات ومن ثمّ التحويل. ومن البديهي أن يطول الهجوم الشعراء الأكثر إلحاحاً على التجديد. وقد تركّز هذا الهجوم لا على الشعراء الذين أمعنوا في البعد عن الأشكال الموروثة والانطلاق منها أساساً، بل على أولئك الذين جددوا وظلّ لتساجهم جذر في الموروث، أو انطلقوا من أصول تراثية ثم تحركوا راسمين مسافة شاسعة تفصلهم عن البدايات.

إنّ قضية الموقف من الغرب، والتأثر بالغرب، كما طرحت في هذا السجال الذي امتدّ طوال قرن من الزمن، والذي يستعيد اليوم حدّته وعنفه، قد حفلت بالغرائب والتناقضات التي بلغت حدّ المغالطة. ولا يمكن تناولها من جوانبها كافة، لأن هذه الجوانب في معظمها لا تدخل في إطار اختصاص هذا البحث. لذلك نكتفي بتناول نقاط أربع:

١ - كيف تمّ النظر إلى مسألة التأثير بالغرب.

٢ - مفهوم التأثير والتأثير بعامة.

٣ - كيف يجري السجال حول التأثير والتأثير.

٤ - عرض واحدة من أهم الدراسات النقدية المعاصرة في تناولها لهذه الإشكالية.

١ - كيف تمّ النظر إلى مسألة التأثير بالغرب

ينواتر الكلام على تأثير الحداثيين بالغرب في معرض الاهتمام والهجوم. والذين يوجهون هذا الاهتمام بوجهونه باسم ما يمثلونه (إن كان ثمة تمثيل حقيقي وفعلي) من أصالة ومحافظة. علماً بأن هذا التيار المغالي في الذود عن ثوابته التقليدية مسكون بحداثة الغرب بوجه دون الآخر، أي على المستوى العملي

الإجرائي، والتطبيقي الاستهلاكي، دون أساليب التفكير، وبالطبع دون الشعائر المرفوعة. فإن يرفض التقليديون الثقافة الغربية لا يعني بالضرورة أنهم يحفظون على أصالة الموروث العربي حرفياً وكمياً، ما داموا يتضامنون مع اقتصاد الغرب بالدعم الكامل، بدءاً من شراء الأسلحة الغربية، ومروراً باستخدام وسائل التقنية على تعددها، وانتهاءً بالدواء وحليب الأطفال. إن رفضنا للعقل الغربي وتهافتنا أمام استخدام منجزاته التقنية واستهلاك منتوجاته يتضمن بالضرورة إقراراً عملياً بصحة القوانين والمبادئ العلمية لطروحات الفكر الغربي، وتسليماً بفعالية مؤسساته، وأهمية نظامه القادر على انتاج هذه الوسائل وفرضها على العالم. أي أن هناك إقراراً بغلبة هذا النظام دون التصريح بذلك، ودعماً عملياً له (الانتشار الاستهلاكي) رغم الإصرار على رفضه واتهامه. وهو تناقض يؤدي إلى الجهل بالأسس والمبادئ والنظم التي كانت وراء نجاح المؤسسات الغربية، أو على الأقل معرفة وسائل السيطرة عليها والقدرة على إعادة إنتاجها. ومحصلة ذلك، هي الوقوع في تبني السياسة الإجمالية للغرب، ورفض الأسس العلمية الجوهرية؛ ويتعبّر آخر الاكتفاء بقشور الثمرة والخوف من الاقتراب من النواة. فها جدوى أن نرفض الفكر الغربي المشبع بالحسّ النقدي حول حقوق الإنسان والحريات الشخصية للمواطنين، ونقبل في الوقت ذاته التأثير بالأدن من نتاجه الفني والثقافي الذي يبيّث لنا عبر التلفزة؟...

ودعوة التقليديين لا تختلف في جوهرها عما ينهجه بعض المتجددين في الفكر والسياسة والعلوم الإنسانية الذين يغالون في الأخذ الكامل عن المشروع الثقافي الغربي بدافع من القومية والثورية والإصلاح وحل الأزمة العربية المعاصرة، متجاوزين بذلك عن الحاجة إلى تشوير الأشكال والأفكار وبناء مشروع ثقافي عربي.

على أن البحث في هذه المسائل يقتضي دقة لا تتفق مع التعميم، ولا تتحقق هذه الدقة برّد حركة الجزئيات والظواهر إلى علة أولى أو كينونة كلية تتمثل في مفهوم يلخص تواريخ وثقافات وسياسات وعلومًا ومواقف نندمجها في مفهوم عام غامض نطلق عليه اسماً موحداً ونعامل معه ككل متجانس. إذ يجري الكلام على «التراث» ككل منسجم يمثل «الأناس»، على الرغم من أن فيه

تراثات، وعناصر متضادة، وتيارات ثقافية، وسلالات وأعراقاً، ورواسب وعادات ولغات لها محمولاتها وذاكراتها. وهناك بالمقابل مفهوم «الغرب» من حيث هو كل متجانس موحد يمثل «الآخر» على الرغم من أن فيه قوميات وسلالات وتواريخ واتجاهات وسياسات وحروباً، وفيه علوم ومذاهب تتباين بين المادية والروحية والخرافية من اليونان إلى أمريكا. ونحن نعتبر المفهومين متضادين تضاداً يفترض في أحدهما إلغاء الثاني. بل إن تحديد كل منهما يقوم لدينا على مقلوب الثاني. هكذا يصبح تحديدنا لمفهوم التراث كمضمون، لفرط غموض هذا المفهوم، يصبح تحديداً سلبياً: يحدد «بما ليس الآخر» كما يحدد الآخر «بما ليس الذات».

ففي الموقف التقليدي نجدنا أمام محاولة لتسوير الذات واعتبار معرفتها مكتملة؛ وبالمقابل تمييز الآخر للتمايز منه والاختلاف عنه ومغايرة خصوصياته الإنسانية الفكرية الاجتماعية، وصولاً إلى الحفاظ على خصوصية الذات وعصمة معرفتها.

لكن هذه المحافظة على الخصوصية تجري، عملياً، (حين يمكن أن تجري) عبر تعليق فعالية الذات عن طريق عدم السماح لخصوصياتها بالدخول في شروط الزمن الحاضر - زمن الفعالية، وأشكال الحاضر الفاعلة، والحيز الذي يجري فيه الفعل والقوانين العلمية الموضوعية التي تحكم هذا الفعل - وبالنتيجة عن طريق قسرها على الانقطاع عن هنا والآن.

هذا الطموح، أي المحافظة على الخصوصية والهوية، لا يتحقق في هذا العصر إلا بالقوة والمنافسة والغلبة؛ والتاريخ الحديث للصين واليابان شاهد على ذلك. وهذا يعني أن طموح المحافظة على الهوية والخصوصية يقود حكماً - في الشروط التاريخية الراهنة - إلى المواجهة والتنافس.

«والذات» من أجل أن تصمد وتنتصر محتاجة إلى أكثر من معرفتها المعصومة المكتملة. محتاجة إلى حاضرة طاقاتها وحركية معرفتها؛ وهذه الحاضرة تعني إعادة الفحص في ضوء الحاضر وحاجات الإنسان الحاضر وشروطه؛ وحركية المعرفة تساؤل، وتجاوز، وكشف، وتنوير، ولا يفصل هذا عن

ولادة قيم ومثل من جهة، وتحول قيم ومثل من جهة أخرى. على أن خصوصيات الذات وقيمها لا تفعل في غياب الحاضرة والمعرفة التي تسيطر على المكان والشروط الراهنة.

فيإذا تفعل هذه «الذات» في حال المواجهة التي هي جزء من الشروط التاريخية الراهنة؟ لعل أشدّ الغلاة حفاظاً على الخصوصية والهوية والتراث (بمفهوم الثبات والجمود) يضطرون إلى استعارة مقومات القوة وشروط الصراع والمعرفة من «غير- الذات» أي من الخصم بالمعنى الحضاري. على أن هذه الاستعارة لا تقدر أن تكون مجدية وفعالة ما لم يتم تجاوز المنجزات والتقنيات إلى أسسها المبدئية والعلاقات التي ولّدها. ولذلك فإنّ المعادلة في هذه الحالة ستضي بنا إلى ما يلي: لكي نكون ذاتنا وننجح في الحفاظ على ذاتنا وهويتنا علينا إما أن ندخل في «غير ذاتنا» أي في الآخر، أو أن نوكل أمر تزويدنا بالمنجزات وحماية خصوصياتنا إلى الآخر المختلف المرفوض... وبصورة مبسطة تصبح المعادلة: لكي نبقى منفصلين على ذاتنا بلا تساؤل ولا تطور يجب أن نستعير غير ذاتنا، وبالنتيجة ألا نكون ذاتنا.

هذه المغالطة هي ما تقود إليه طريق المنغلقيين الذين يحسرون التاريخ في زمن ماضٍ، والحضارة في شكل ماضٍ، والفكر في حكم ماضٍ. وهي حالة لا تستقيم إلا نظرياً وعلى صعيد الخطاب والشعار. أولاً لأن استعارة القوة وأدواتها مع جهل أسسها أو فقدان السيطرة على هذه الأسس هي خضوع لا استعارة، وثانياً لأن الاستعارة الحضارية بلا تفاعل ونقد وتجاوز وابتكار تسليم واستقالة حضارية، ومن ثمّ بداية للهزيمة والانهاء.

وأما ما يقود إليه طريق القائلين بالاستعارة الجزئية فهو الضياع بسبب من تشظي الوعي وتمزقه بين الاختيارات المتناقضة وكذلك الإنسان المشدود بين قطبين جاذبين بنفس القوة لا يستطيع أن يتقدم ولا يستطيع أن يتأخر ولا يكف عن الحركة للخلاص من هذا الانشداد. هذا الانشداد المتناقض والمزوّق هو محنة الوعي العربي، بكل ما تعنيه كلمة محنة من أبعاد مأساوية، ومن رغبة في الخلاص والخروج من الذات^(١).

(١) برهان غليون: الوعي الذاتي، الدار البيضاء عام ١٩٨٧، ص ٩٦.

هكذا نجد أن انشطار المعيار الثقافي واشتعال الخصومة حول «التقليدية والحدائث» بسجالية عدائية سيؤدي إلى اختزال الثقافة إلى «نمط إيديولوجي وأدائية براغماتية، وحرمانها لهذا السبب من أية أصالة ذاتية أو استقلالية، ومن هنا لا يعود من الممكن رؤية الثقافة ومشاكلها إلا من زاوية فائدتها في تحسين المواقع السياسية والاجتماعية لمختلف الأطراف المتصارعة»^(١).

٢ - حول التأثير والتأثر

لكن المحافظة لا يحققها رفع شعار. وفي زمن يتحول فيه التواصل نقلاً، وإعلاماً، وتبادلاً، وغزواً، وبعثاتٍ، واستهلاكاً، وخبراء، وتعميم معارف وطرائق، إلى أكبر ظواهر العصر وأشدّها فعالية، يصبح الكلام على المحافظة بالمعنى الذي تشير إليه الشعارات اختباء وراء الوهم.

وبالمقابل فإنّ التأثير بمعنى التفاعل والاعتناء ليس معطىً بمجرد رغبة الراغب في التفاعل. التأثير لا يكون انتقاءً للأثر كمثال انتقاء الثوب المفضل. فللتأثر شروط عديدة منها أولاً: حاجة المتأثر للأثر وقابلية المتأثر للتأثر. أي لتمثّل الأثر وتحويله إلى بعد أصليّ في شخصيته الثقافية. ويفترض ذلك تناسب الأثر مع بُنى وركائز قائمة في المتأثر، وكذلك توفّر شروط مادية من قوانين ومؤسّسات ووسائل إلى ما هنالك.

ولا يعتبر التأثير واقعاً ما لم يصبح المتأثر قادراً على إعادة إنتاج الأثر من ضمن مقوماته الثقافية. لذلك لا نقدر أن نقول إنّنا تأثرنا بالديموقراطية حتى في حالة إنشاء البرلمانات، ما دامت الديموقراطية عندنا شعارات ومباني وموظفين لا مؤسّسات حيّة وبني حقوقية وإجراءات تضمن لرأي الفرد الحرية والفاعلية والحماية والتحكم بالمصير، وما دمنا أفراداً وأحزاباً وحكومات نترجم كل رأي مختلف إلى خيانة أو كفر، وكل رؤية مختلفة إلى زندقة أو عبالة. كما لا يمكن أن نقول إنّنا تأثرنا بالعلم والصناعة حين نكتفي باستيراد المصنّع مسبقاً لتجميعه ونهجم من اختراع ما نحتاج إليه وإنتاجه، وأيضاً حين لا نسهم في دفع العلم

(١) المرجع السابق ص ٩٣.

المنقول خطوة واحدة إلى الأمام ونقتصر في ذلك كله على الاستهلاك والنسخ والتكرار.

التأثر يحتاج إلى زمن، وإلى تفاعل وتبادل، ويحتاج إلى مستوى وشروط. ولا يكون أحادي الاتجاه ولا آلياً، بل يقوم على عمليات مركبة من الفعل وردّ الفعل، من الأزمة والتفكيك، من تلقّي المؤثر والرّد بالانتاج والتجاوز. وفي مثل هذه الشروط لا يكون التأثر نقلاً ولا مفارقة للهوية، بل على العكس يكون استنفاً للهوية بمقوماتها الثقافية / الاجتماعية، يأتي معه الرّد بالحركة وتأهيل الذات، وبالنمو بدءاً من الخصائص الثقافية ذاتها؛ في مثل هذه الشروط يكون التأثر تلاحقاً به تزدهر الحضارات.

ونعرف ما كان من نتائج هذا التلاحق في عصر الازدهار الإسلامي يوم تمّ اللقاء والتفاعل بين الثقافة العربية الإسلامية وثار الفكر اليوناني والفارسي والهندي. ونعرف دور الاتصال بالاندلس وبيزنطة واليونان في تحريك النهضة الأوروبية. دون أن نعني بأيّ حال طغيان عامل الاتصال على الحواجز الذاتية والعوامل التاريخية الأخرى.

ولدينا من الأمثلة الكثير. فقد كان النصّ العربي / المشرقي رمزاً للمجدة والأصالة عندما كانت أوروبا تنوء بظلامية أزمتها. ولا أدلّ على ذلك من هجرة نصوصنا العربية بروحانياتها وصوفيّتها ونقاء فيضها الروحيّ إلى الآداب الغربية، إلى دانتي، وريلكه، وغوته^(١)، ورامبو، ولوركا، وبورخيس، وأراغون، وكثيرين غيرهم. فيما كان للنصّ المشرقي أن ينفي إبداعهم بل يزيده ثراءً وحياة. حيث ينتزع دانتي^(٢) من نقاد العالم لقب «أبوة الشعر» لتهاجر نصوصه إلى نصوص الشعراء في أوروبا وأمريكا، ولا أدلّ على ذلك من تأثر كلّ من عزرا باوند وت. س. اليوت الصريح به. ومع ذلك بقي لدانتي إبداعه، ولكلّ من عزرا باوند واليوت فرادته بخصوصية التجربة والإبداع.

(١) انظر ما كتبه الدكتور محمد بنيس حول الموضوع في «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها» الجزء الثاني، ص ٦٥ - ٦٦، مصدر سابق.

(٢) انظر دكتور صلاح الفضل، «تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي»، دار المعارف، ط ١، ١٩٨٠، القاهرة. والكتاب برقمته تقصّ للموضوعات والأفكار والصور الإسلامية في الكوميديا الإلهية.

وما قيل حول داني وغوته ورامبو وأراغون وبورخيس... يقال حول أعمال بيكاسو وبول كلي. علمياً بأننا لا نستطيع أن نردّ بيكاسو إلى الفن الإفريقي وإن اعتنّى برؤاه ومقارباته واستوعب عناصره، كما لا نستطيع أن نردّ بول كلي إلى الحروف العربية. وهذا ما سنعود إليه لاحقاً في هذه الفقرة.

وكثيراً ما ولّد الاتصال بما يمثل مركز التأثير واللبث الثقافي نزعات متطرفة مضادة لما تمّ الاتصال به، أو نزعات معقدة يترجّح فيها الميل إلى التشبّه بالمؤثر بالنفور والتمسك الشديد بالاختلاف. ومثل هذه النزعات المعقدة نجدها في إفريقيا واليابان كما نجدها في بلدان عربية.

هذه الأزمة الثقافية إشكالية يعيها المبدعون ويعيشونها في ميدان إنتاجهم سواء كان ذلك على مستوى الخصوصية الفنية أو على مستوى النظر إلى العالم. وسوف نرى أن مواقف المبدعين لم تكن بسيطة مقرّرة مسبقاً ولا آليّة. لقد كانت مواقف بحث ومعاينة وتساؤل ومراجعة دائمة. يقول بدر شاكر السياب مثلاً: «لكن متواضعين ونعترف بأننا ما نزال جميعاً في دور التجربة، يحالفنا النجاح حيناً ويصيبنا الفشل أحياناً كثيرة»^(١). ويقول أدونيس: «أحبّ هنا أن أعترف بأنني كنت من بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلّحوا بوعي ومفاهيم تمكّنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة وأن يحقّقوا استقلالهم الذاتي»^(٢). «فإن يسائل الفكر العربي الحدائث هو أن يسائل نفسه قبل كلّ شيء، قبل أي شيء، فلا يصحّ أن تبحث الحدائث العربية من منظور غربي وضمن معطيات الحدائث الغربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي - أصولاً وتاريخاً - وضمن معطياته الخاصة، وبأدواته المعرفيّة، وفي إطار القضايا التي أثارها أو نتجت عنها»^(٣).

(١) عن مجلة «الأدب» حزيران/ يونيو ١٩٥٤، تحت عنوان «مناقشات». ص ٦٩، ورد في مقدمة ناجي علوش لديوان بدر شاكر السياب: دار العودة. بيروت ١٩٨٦.

(٢) أدونيس: الشعرية العربية - دار الأدب - الطبعة الثانية - ص ٨٦ بيروت ١٩٨٩.

(٣) أدونيس: المرجع السابق ص ٨٩.

لا نعي، بالتأكيد، أن السياب وأدونيس أو غيرهما في هذا البحث عن الذات والموروث وعن الحاضر والتجاوز سيتوصلان إلى الرؤية، في معزل عن واقع الصراع الحضاري والسياسي وما يولّده من أزمات ومن تأثير وتأثير في الأطراف المتصارعة. لكنّ الانطلاق أصلاً من موقف الحسّ النقدي، من الحوار والرفض والنقد والمساءلة والبحث، هو ضمان الأصالة والجذّة، ضمان النجاة من الانغلاق والتفوق ومن الانسياق والتقليد في آن.

٣ - السجّال حول التّأثير والتّأثير

عرفت الأوساط الأدبية في القرن العشرين عدداً من الحملات والمعارك التي دارت حول موضوع التّأثير بالغرب. نذكر منها ما اتصل بالشعر، وتحديدًا ما واجهته جماعتان شعريتان هما «جماعة أبولو»^(١) في مصر (١٩٣٣ - ١٩٣٥) وجماعة مجلة «شعر» في لبنان (١٩٥٧ - ١٩٦٨). والحملات التي أثّرت على جماعة أبولو قد بلغت حدّ التشنيع، غير أنّ دراسة الظروف التي دارت فيها الحملتان تكشف عن خلفيّات سياسية، بلى تظهرهما بعداً من أبعاد المعارك السياسيّة في المرحلتين المذكورتين.

مجلة «شعر»، شأن مجلة «أبولو» وجماعة أبولو، قالت بعالميّة الشعر، واستهلتّ العدد الأول برأي في الشعر لأرشيالد ماكليش^(٢). وإذا كانت مجلة شعر قد قالت بالانفتاح على تجارب الشعر في العالم، فإنّ آياً من أقطابها لم يقل بالبعد عن قضايا الإنسان العربي. بل على العكس من ذلك، هناك شواهد كثيرة تدحض الطابع الذي أعطته الحملات لاتجاه مجلة شعر. ففي محاضرة ليوسف الخال في «النودو اللبنانية» - ١٩٥٦ - وهي المحاضرة التي كانت بمثابة بيان المجلة^(٣) يبين

(١) راجع، عبد العزيز الدسوقي، «جماعة أبولو وأثرها في الشعر العربي الحديث، القاهرة، ١٩٦٠» ولا سيما الفقرة التي تحصل عنوان «معارك الجماعة».

(٢) راجع مقدمة العدد الأول من مجلة شعر، شتاء ١٩٥٧.

(٣) المحاضرة التي ألقاها يوسف الخال في نهاية ١٩٥٦ في النودو اللبنانيّة. وقد نوّه عنها يوسف الخال في كتابه (الحداثة في الشعر) الصادر عن دار الطليعة في بيروت عام ١٩٧٨. أما نصّ المحاضرة الكامل فهو مفقود. وكانت مجلة «شعر» قد نشرت في عددها الثاني، نيسان ١٩٥٧ خلاصة لهذه المحاضرة، منها اقتطعنا المقطع المثبت أعلاه.

يوسف الخال أن «مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي يقوم على الأسس التالية: أولاً: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها؛ ثانياً: استخدام الصورة الحية...» إلى أن يقول «سادساً: الإنسان - في أله وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته - هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

سابعاً: وعي التراث الروحي - العقلي العربي، وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد (...)

عاشراً: الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة».

وكون المجلة قد نشرت في عددها الأول قصيدة عمودية لبديوي الجبل إشارة إلى أن المجلة تأخذ القيمة الفنية كمعيار أول، ومنها العدد الخاص الذي كرسه المجلة لثورة الجزائر، ومنها كذلك البدء بنشر مختارات من الشعر العربي القديم في مجلة شعر، وهي المختارات التي سيواصلها أدونيس ويصدرها في «ديوان الشعر العربي».

جاء الهجوم على مجلة شعر من مواقع مثقفي الأحزاب والاتجاهات القومية العربية والشيوعية ومن تجمّعات ثقافية لبنانية تقليدية ومنغلقة.

ونظراً لأن الحملة على جماعتي أبولو وشعر من طبيعة سياسية فإنها لم تضعف المكانة الشعرية لشعرائها أمثال: إبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل. وكذلك الحملة على جماعة شعر وبدر السيّاب معها لم تضعف القيمة الشعرية لأيٍّ من شعرائها.

ومجلة الآداب التي كانت أهم منبر لمثقفي اليسار والقومية العربية الذين قادوا الحملة على مجلة شعر، كانت هي نفسها شديدة الاحتفال بالأدب الغربي ونتاج المذهب الوجودي ولا سيّما نتاج المفكر الفرنسي جان بول سارتر. بل إن المثقفين والكتاب اليساريين والقوميين العرب قد دفعوا لواء «الأدب الملتزم»

الذي قال به سارتر في كتابه «ما الأدب؟» وبهذا الشعار واجهوا دعوة مجلة شعر إلى الإبداع بلا قيود مسبقة ولا حدود.

تركز الهجوم على مجلة شعر حول أهداف أربعة:

الهدف الأول هو تبني قصيدة التفعيلة رسمياً. مع أن مجلة «الأدب» كانت قد نشرت قصائد متحررة من الشطرين لنازك الملائكة والسياب والبياتي.

الهدف الثاني، وهو ما جرّ الحرب إلى مواقع متطرفة من قبيل الاتهام بهدم التراث والنزعة الغربية. هذا الهدف هو قصيدة النثر. وما زوّد المهاجمين بمادة مشتعلة هو اعتماد الدراسات الأولى حول قصيدة النثر (وكانت لأنسي الحاج وأدونيس)^(١) على مراجع فرنسية بصورة خاصة^(٢). ولا تزال ذيول هذه الحملة قائمة حتى الآن، على الرغم من التطورات التي حدثت على هذا الصعيد، وانتشار هذه القصيدة، وسقوط الاسم المميز لها عن قصيدة التفعيلة، وقيام دراسات لأدونيس وعدد من الشعراء العراقيين، ولا سيّما الذين وقّعوا البيان الافتتاحي لمجلة «الشعر ٦٩»^(٣) تردّد هذه القصيدة إلى أعرق للنصوص التراثية.

الهدف الثالث، هو تكرار الإشارة إلى الأساطير الفينيقية واليونانية، واستخدام رموز مسيحية في الشعر، وهذا ما وضع المجلة خارج المألوف الشعري الذي ساد حتى ذلك الحين (باستثناء جبران). وقد تعرّض السياب حتى بعد موته (بل خاصة بعد موته) إلى الاتهامات لورود الرموز المسيحية في شعره، مع العلم أن هذه الرموز قد حادت في شعره عن دلالاتها الدينية، تماماً كما شحنت الرموز الأسطورية بدلالات معاصرة مفارقة لدلالاتها القديمة.

(١) انظر، أنسي الحاج، «لن» طبعة دار مجلة شعر بيروت ١٩٦٠، المقدمة. وكذلك، أدونيس، «في قصيدة النثر»، مجلة شعر، العدد ١٤، السنة الرابعة، ربيع ١٩٦٠ ص ٧٥-٨٣.

(٢) الكتاب المشار إليه هو:

Suzanne Bernard, le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nizet, Paris 1959.

(٣) «الشعر ٦٩» صدرت ببغداد عام ١٩٦٩ وتوقفت بعد العدد الرابع. كان البيان الافتتاحي فيها حول الشعر. وقعه أربعة أشخاص منهم: فاضل المزايي وسامي مهدي وفوزي كريم.

المهدف الرابع، كان معارضة مجلة شعر لتيار الالتزام الذي حمل لواءه المهاجون، وقول مجلة شعر بالهم الإبداعي، وإعادة بناء العالم بالتصوّر المبدع وبالبعد عن المباشرة السياسية.

إن تتبع المواقف من مسألة العلاقة الثقافية بالغرب يبيّن أن النظر إلى هذه العلاقة لم يكن واحداً. ولم يكن فقط مجرد صدى للعلاقة السياسية بالقارة المستعمرة ومركز القوة المهيمنة. لقد تبعت هذه العلاقة خطأ تطورياً يخضع لعوامل عديدة ومعقدة، ويتحرك من القطيعة والرفض إلى الإعجاب، لينتقل من جديد إلى التخيّر والتحفّظ والتمايز ورفض التبعية. ودون استقصاء هذه المواقف في أطوارها جميعاً منذ الطلح الطوي حتى اليوم، أكتفي بإيراد أمثلة من مراحل وأطوار تتصل مباشرة بعهودنا وتوضّح تحولات الموقف من الثقافة الغربية والانفتاح على نتائجها.

المثال الأول أختاره من كتاب الشاعر التونسي الكبير أبي القاسم الشابي وعنوانه «الخيال الشعري عند العرب»^(١)، وقد ألقى الكتاب بشكل محاضرة عام ١٩٢٩ بقاعة الخلدونية بتونس وطبع طبعته الأولى في السنة ذاتها. وقدم له زين العابدين السنوسي بمقدمة تدعو القارئ أن يتقبّل بصدر رحيب كل نظرية وكل نقد عن مسألتنا السالفة^(٢).

في الكتاب يعرض الشابي الأساطير العربية الدينية في الجاهلية فيقول إن من المحال أن يجد الباحث فيها ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من الخيال المتفجر بالفلسفة.

وفي القسم الذي يتكلّم فيه الشابي عن «الخيال الشعري والطبيعة في رأي الأدب العربي» يعرض التطور الذي شهده الإحساس بالطبيعة في المراحل المختلفة وصولاً إلى الطبيعة العباسية والطبيعة الأندلسية. ويعد أن يتكلّم على

(١) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب - الشركة القومية للنشر والتوزيع تونس طبعه ١٩٦١.

(٢) المرجع السابق ص ١٥.

«هذه الرقة وهذا الجمال اللذين لا نجدهما في الشعر الأموي والجاهلي»^(١)، ويأتي إلى المقارنة بين الطبيعة في الشعر العربي والطبيعة في الشعر الغربي يقول: «الآن وقد سردت عليكم كل ذلك، وعرفتم كل هذا، أريد أن أتلو على مسامعكم كلمتين لشاعرين من شعراء الغرب: أولاهما «للامرتين» وأخراهما «لجيتي» (غوته) حتى تتبينوا الفرق بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية» ثم يسأل «هل تجدون بين شعراء العربية هذه الروح القوية المضطربة الشاعرة...؟»^(٢).

على أن هذه اللهجة المندفعة في الإعجاب التي تصدر عن المثقفين والأدباء سوف تهدأ مع إطلاقة الستينات ليبدأ الانعطاف نحو الهدوء بعد ذلك. وأمثلة لهذا الهدوء بكتاب الدكتور محمد النويهي «قضية الشعر الجديد» الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤، ولكن مآذته تسبق ذلك التاريخ، باعتباره، كما يبين المؤلف في مقدمته، حصيلة محاضرات ومداومات مع طلبة الدراسات العليا. وفي هذه المقدمة يقول: «فنحن وإن بدأنا الكتاب باعتراف كامل بما كان لشعر ت.س.البيوت وكتابات النقدية من أثر في توجيه شعرنا الجديد وجهته الجديدة في الشكل والمضمون معاً، نحاول أن نثبت أن شعرنا كان تأثرهم «بالبيوت» تأثراً مشروعاً من النوع الذي تغنى به الآداب وتزداد إخصاباً. فكل ما فعلته دراسة البيوت بهم أن لفتت أنظارهم إلى إمكانيات مهمة لم تستغل بعد في لغتهم وشعرهم، وأن شحذت قدرتهم على استكشاف هذه الإمكانيات وتنميتها والسير بها في طريق الإنضاج»^(٣). هكذا نجد أن التغير في الموقف الأساسي هنا. إذ صارت العلاقة علاقة تلاقح واستنارة، لكن الإمكانيات والبنور قائمة في الذات وينبغي اكتشافها وإحيائها. ويطرح النويهي القضية بشكل مفصل في الفصل السادس تحت عنوان «الشكل الجديد والتراث الغربي». يقول:

(١) المرجع السابق ص ٦٤.

(٢) المرجع السابق ص ٦٥.

(٣) د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد. مكتبة الحانجي. دار الفكر. طبعة ١٩٧١. ص ٦.

«ذكر الأستاذ بدر الديب في مقدمته لديوان «الناس في بلاد»^(١) ميزة أخرى هامة للشكل الجديد، هي صلاحيته لنقل ما استوعبه الشاعر من التراث الغربي، وتمكينه الشعراء من تقليد نغم الشعر الأوروبي، ووضع أسماهم الشعرية الجديدة داخل تراث أوسع. وهذه في حد ذاتها ميزة جد عظيمة، فإن شعرنا لا يحتاج إلى شيء قدر ما يحتاج إلى أن توسع آفاقه، وأن يخرج من انغلاقه الطويل على نفسه واجتراره لمعانيه المحدودة، وأن يطعم بالصالح من القيم الفنية المغايرة والتجارب الإنسانية المختلفة ووسائل الصنعة الأدبية غير المعروفة فيه. [. . .] والقارئ الذي يطالع شعر عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ويكون له إلمام بالشعر الإنجليزي الحديث سيجد أمثلة عديدة من الصور والخيالات التي استوحى فيها الشاعر ذلك التراث الأجنبي، بل سيجد عدداً من الأبيات مأخوذة بأكملها من ذلك التراث». ويعد أن يثبت الأستاذ بدر الديب مثلاً من هذه الأبيات من شعر عبد الصبور يدافع عن الشاعر بأن يقول إنه «لا يستثير معنى البيت عند الشاعر - اليوت - بل يستثير تراث اليوت «الشعري». ويواصل النوبي «والأستاذ الديب محق في هذا الدفاع مصيب في هذا التعليل. فالحق أننا نكون ظالمين إذا ادّعينا أن شعراءنا الجدد يتبعون نهج اليوت لمجرد التقليد. ولعل الأقرب إلى الصواب وإلى العدل أن نقول إنهم يتبعون نهجهم لأنهم مدفوعون بدوافع قريبة من تلك التي دفعته إلى ثورته القوية على مصطلح الشعر الرومنسي»^(٢).

بين مطلع الستينات وأواسط السبعينات سوف تطرأ تطورات بارزة على هذه المواقف، لن نجيء جميعها في شكل إعلان عن الرأي، ولكن في شكل اتجاهات للبحث، سواء كان ذلك على مستوى الدراسات أو على مستوى الشعر. ففي هذه المرحلة بلغت حركة الحداثة، في الشعر خاصة، مستوى النضج والوضوح، وتبلورت ملامحها وأهدافها، وتجلت كحركة مساءلة للذات والآخر،

(١) الديوان للشاعر صلاح عبد الصبور صدر في طبعته الأولى يناير عام ١٩٥٧ عن دار الآداب ببيروت وقد خلت طبعته الثانية من المقدمة المذكورة كما خلت منها أعماله الكاملة. وهذا ينم عن موقف مختلف لدى الشاعر وعن إعادة نظر في المسألة برمتها.

(٢) د. محمد النوبي: قضية الشعر الجديد. ص ١٢٦ - ١٢٧ م. سابق.

وكطموح للولادة الجديدة واستنهاض لطاقات الحركة والتجدد. واتخذت الحركة الشعرية مساراً متميزاً بوضوح من مسيرة الشعر الغربي. ففيما كان الشعر في الغرب يعنى في بحثه داخل الإمكانات اللغوية والصوتية، كان الشعر العربي يضي في دوره الفكري المعرفي التغيري المتحرك في أفق الاجتماعي والسياسي.

لا يعني هذا أن التعقيد في العلاقة بالغرب قد انتهى إلى البساطة أو الانحلال، بل يمكن القول إن هذه العلاقة تزداد تعقداً.

مع ذروة المد القومي (أواسط الستينات) وظهرت مقولات التراث والأصالة، انقلب الموقع القيمي للوصف بالتأثر بالغرب إلى الضفة الثانية ليصبح ذمماً بعد أن كان مدحياً. ولكن المظهر السابق للتعبير عن الانبهار بالغرب قد اتخذ أنماهاً معاكساً، واتهامياً بالتحديد، وهو أشد تعقيداً وتناقضاً من سابقه. ولا يزال التاج الشعري المميز والمفاجيء يُردُّ إلى الغرب ولو من قبيل الاتهام. والمفارقة في الأمر أن كثيراً من المتهمين لغيرهم بالتأثر بالآخر، يستند إلى معايير وقوانين غربية، ويتوسل للتدليل على ذلك أدوات تحليل غربية، ويعبر بمقولات ومفهومات بل واصطلاحات غربية. ومن المفارقات أيضاً أحكام تنسب حركة أو حركات إلى مصدر غربي بحيث تبدو هذه النسبة سحرية. فحركة الحداثة الشعرية منذ الخمسينات حتى اليوم، وفي مختلف الأقطار العربية التي شهدت تطوّر هذه الحركة، ويعشرات الشعراء من حَمَلَة لوائها يُردُّون إلى شاعر واحد هو: ت. س. اليوت^(١)، بل إلى قصيدة واحدة من قصائده هي «الأرض الخراب»، أو يُردُّون إلى كتاب مترجم^(٢). وفي سياق هذه النسبة السحرية ما زلنا نرى كلّ جديد يُردُّ أو يُنسب إلى أصول غربية. ولا أرى في هذه النسبة أو هذا

(١) راجع الفقرة من كتاب الدكتور النويهي «قضية الشعر الجديد» في ص ٣٤ - ٣٥ من هذه الدراسة.

(٢) انظر جبرا إبراهيم جبرا في مقالته التي نشرها في مجلة شعر حول يوسف الخال بعنوان «المضادة والبشر والله»، وردت في «النار والجوهر»، دراسات في الشعر» دار القدس ط ١، ١٩٧٥. راجع كذلك للمؤلف نفسه، الرحلة الثامنة، ص ٢٤، حيث يتحدث عن الأثر الذي تركه ترجمة كتاب «أوديس» لجيمس فريزر في شعر السياب.

الانتماء في هذه الحالة إلا الوجه المقابل للمديح، وأعني به الانبهار بالغرب.

حتى النقد «العلمي» الحديث المتحضر بمذاهب النقد الغربي الحديثة، مستعنياً بأدواته التحليلية «الغربية» ينزل أحياناً إلى أحكام ترى في أهم الأعمال الإبداعية (أو على الأقل أشهرها) من قصائد الشعراء العرب الحديثين (أي الذات المسائلة حول ذاتها) أصداء لشعر الغرب ونصوصه (أي الآخر الغالب).

٤ - حول كتاب «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها»

يشكل كتاب «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها»^(١) بمجلداته الثلاثة خصوصاً مباشراً ومفصلاً في إشكالية الحداثة والغرب وإن كان يقع في ملتقى مباحث عديدة؛ ولا بد لأي دارس للحداثة العربية وما يتفرع عنها من قضايا، وللشعرية وتطوراتها من التوقف إزاءه، ومناقشته والإفادة منه. فالكتاب ثمرة جهد طويل ودؤوب وتخصص عال بالقضايا الفنية والنظريات والاتجاهات البنيوية والدلائلية وما يتصل بها ويعارضها أو ينقدّها من نظريات. مؤلف الكتاب الشاعر والباحث المغربي الدكتور محمد بنيس يحرص على استعراض أهم النظريات ومقابلة بعضها ببعض ومناقشتها، بل إنه يتبع أصداءها وتلاوينها حتى الصين واليابان.

وعلى أهمية هذه المعرفة النظرية وإفادتي منها فلن يكون مدار كلامي عليها، لخروج ذلك عن موضوع دراستي الحالية. على أية حال فإن جانباً مهماً من هذه المناقشات والبحوث النظرية موظف لإرساء الخطوط الأولى لنظرية خاصة في الشعرية ما تزال قيد التكامل، كما يبين المؤلف، ويسمّيها «الشعرية المفتوحة»^(٢)، ويعلن أنه يبنّيها على الإيقاع، الذي يقترب هنا من موقع النسق،

(١) محمد بنيس، «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها»: المجلد الأول «التقليدية» صدر عام ١٩٨٩، المجلد الثاني «الرومانسية» ١٩٩٠، المجلد الثالث «الشعر المعاصر» ١٩٩٠، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء المغرب.

(٢) المصدر نفسه. راجع مثلاً الصفحات ٤٥ - ٥٥ و ٦٠ - ٦٢ و ٦٤ - ٦٧ من المجلد الأول.

وفيد فيها بشكل خاص، كما يقول، من نظرية الإيقاع عند الشاعر الفرنسي هنري ميشونيك.

ما يلزمني بالكلام على هذا الكتاب، في سياق دراستي هذه، هو صلتها المباشرة بموضوعي. فالباحث يخصص «الشعر المعاصر» بالمجلد الثالث ويتناول هذا الشعر من خلال أربعة شعراء هم بدر شاكر السياب، وأدونيس، وعمود درويش، ومحمد الخنّار الكنوني. ويحدد في دراسته لهؤلاء الشعراء عينات من نتاجهم الشعري بينها قصيدة «هذا هو اسمي» لأدونيس التي هي محور دراستي الحالية. وسوف يقتصر كلامي هنا على مناقشة بعض الأحكام المتصلة بالشعر المعاصر عامة وبقصيدة أدونيس المذكورة خاصة. وطبيعي أن المناقشة لا تقدر أن تغفل الإطار النظري للكتاب ولا تقدر أن تناقش الأحكام والنتائج إلا في ضوء البناء الإجمالي.

يسهم كتاب «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها»، لا سيما في المجلدين الأول والثاني إسهاماً مهماً في جلاء إشكالية الحداثة والغرب من الزاوية المختصة بالشعر. وهي زاوية تمتلك قدرة خاصة على إيضاح العلاقات والتفاعلات الفكرية القيّمة. فهو يتناول الشعر العربي منذ مطلع القرن حتى اليوم مترسماً تطوّره، في ضوء العلاقة بالغرب.

ليست هذه الدراسة مجالاً لمناقشة حدود الحداثة كما رسمها الدكتور بنيس وإن كانت هذه الحدود قابلة تماماً للمناقشة. فهو يدخل في نطاق الحداثة جميع الشعراء بدءاً من البارودي. ومع أنه يختار لفئة البارودي (وتشمل أحمد شوقي، ومحمد بن إبراهيم، ومحمد مهدي الجواهري) تسمية «التقليدية» فإنه يقرر في النتيجة أنها حديثة. لكن لا بد على الأقل من التعرف إلى المؤثر الذي يعتمد عليه الباحث في هذا التصنيف. هذا المؤثر هو أولاً ميثافيزيقا التقدم بما هو تجاوز زمني ونقدي، سواء بالعودة إلى الماضي لدى التقليدية، أم بالتوجه نحو المستقبل المتخطي للماضي كما لدى الرومانسية العربية والشعر المعاصر^(١). ومفهوم التقدم

١ (١) الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها الجزء الأول، ص ٣٢.

المعبأ ككل بالتصور الأوروبي للحدثاة والموشوم بها^(١)، سيطر في «السياق العربي كمشروع له التخطي الشعري للمجرح الشخصي العربي وشعره معاً بهدف إعطاء رؤية جديدة إلى الوجود والموجودات والحساسية بها^(٢)».

ويرى المؤلف أن مفهوم «التقدم» سوف يصاغ، في «الشعر العربي» في ضوء مفاهيم مكملّة هي النبوة، والحقيقة والخيال (أو التخيل)^(٣).

ومؤثر الحدثاة هو، ثانياً، تسمية الشاعر لفعله الشعري وفهم جديد للشعر والعملية الشعرية، ويحيى هذا نتيجة لتبدل المرجع والمعيار لدى الشعراء.

يربط الدكتور بنيس هذا التبدل باكتشاف الشاعر العربي لتحذ جديد ومصدر قيمي جديد. يقول:

«إن الشعر العربي سيصطدم، منذ نهاية القرن التاسع عشر، بمعجز لغوي آخر هو الشعر والنثر الأوروبيان - الأمريكان، وهذا المعجز تحول إلى مرجع ضروري في تقويم الشعر العربي، قديمه وحديثه، وإعادة ترتيب أشجار نسبه (...) ونضيف إلى ذلك أن الانشغال بإثبات إعجاز القرآن، خارج لغته لم يبلغ مفهوم الإعجاز في الثقافة العربية. فالإعجاز غير مكانه ولم يبلغه. غير مكانه في الثقافة العربية ذاتها، بحيث أصبح الشعر العربي القديم وفي مقدمته الشعر الجاهلي هو المعجز العربي، تبعاً لاكتشاف معجز أوروبي يتحدى الشعر العربي. هكذا نفهم اصطدام طه حسين بدفاع التقليديين عن الشعر الجاهلي، هؤلاء الذين كانوا في الماضي ينفون عنه الإعجاز. لهذا التحليل مستبعاته، وعلى كل بحث في تصورات وفرضيات الشعرية العربية المفتوحة أن يتأمل هذين العائقين الجديدين^(٤)».

القول بظهور الشعر الغربي في أفق الثقافة العربية كـ «معجز» جديد

(١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢) و(٣) المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٤) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ٨.

و«مرجع ضروري في تقويم الشعر العربي قديمه وحديثه» يعني انتقال المعيارية إلى هذا الشعر، وتحوله إلى سلطة جمالية تدلّوية. وينبغي ألا يفجأنا ما في هذا التعبير من غلو، فهذا القول الأنيق «المعجز الغربي» بما يتضمنه من استدعاء وصدمة ومقابلة وتناظر ومفارقة، ملغوم حتى في عبارة الكاتب نفسها: وذلك لأنه قد تسبّب في استدعاء التقليديين لمعجز دفاعي مضاد، كانوا يتنكرون له، هو الشعر الجاهلي، ولأن حضور هذا «المعجز» الجديد سيدفع الشعراء إلى التماس الزمن الدائري الذي يطلب المستقبل في الماضي، كما نرى في الفصل الثالث وعنوانه «بين الدلالية ودورة الزمن»^(١).

غير أن هذا التشخيص، على غلوه وما يستثيره من تحفظات، يلمس التعقيد والإشكال في مسألة العلاقة الثقافية بالغرب، ولا يسمح بأي تصنيف مبسّط معتم. يوضح هذا الإشكال والتعقيد القولان الآتيان: يقول الباحث بصدد الرومانسية، «دفعة واحدة وجد الشاعر والمثقف عموماً، في العالم العربي نفسه منشغلاً بما سيكون عليه الشعر العربي لا بما كان عليه. ونقصان الثقافة العربية سيحضر في الوعي الفردي والجدل الجماعي. شيئاً فشيئاً يأخذ الآخر معيار الشعر وتعريفه»^(٢). مع ذلك فهو يتوصل إلى النتيجة التالية:

«لقد عادت كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر بدورهما، وكل منهما على طريقته، إلى النصوص القديمة والثقافة العربية القديمة، وهو ما يوحد الشعر العربي الحديث. على أن العودة في هذه المرة، غيرت مكانها، وهو تغيير يشمل المواقف الجديدة المتصلة بمفهوم آخر للزمن وباختيار تساؤلي ونقدي»^(٣).

هذا الحكم المزدوج يسمح بالقول إن المعيارية الغربية التي حضرت في حلبة المعايير لم تنفرد بالساحة، بل دخلتها دخولاً صراعياً هو خصيصة كل تفاعل مهما كانت سلطة العناصر المتفاعلة. من نافل القول إنه لم يعد بوسع الشاعر العربي تجاهل المعيارية الغربية، حتى وهو ينفذها ويرفضها ككتان لنذهب

(١) المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ١٧٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨، الجزء الثاني.

(٣) الشعر العربي الحديث، الجزء الأول، ص ٦٦.

إلى حد القول مع الدكتور بنيس: «ولن نثر بعد هذا على إمكانية الانفصال عما يسكن النص الشعري ويخترقه من نصوص ونماذج شعرية أوروبية وأميركية»^٨.

إلى ذلك نضيف أن حضور المعايير الغربية قد استولد هو نفسه معايير مضادة، وإن مداورة، قادمة من مواقع وحقول أخرى، كالمعيارية السياسية ومن ضمنها الوطنية والثورية، ولن نقول الدينية لأن النشاط الديني قد مورس في ساحة مختلفة. وهذه المعيارية السياسية - الوطنية - الثورية كانت لها سلطتها وقسرها في المرحلة الممتدة بين الأربعينات وأواخر السبعينات. وكان قسر هذه المعيارية سبباً مباشراً في إغلاق مجلة «أبولو» وعاملاً غير مباشر في توقف مجلة «شعر» اللبنانية. وقسر هذه المعيارية قد تدخل طويلاً في تقويم الشعراء، كما تدخل في المراكز النقدية. هذا والذاتقة السائلة، ذائقة عامة القراء لا الخاصة منهم، لها معاييرها، ولها من ثم قسرها. والتعميم في هذا المجال يخرج عن كل دقة. فالوزن المعياري لما أسماه الباحث «المعجز الغربي» لم يكن واحداً عند البارودي وشوقي فكيف إذا وصلنا إلى الرومانسيين والمعاصرين؟

يدرس الباحث كل مرحلة من المراحل الثلاث على مستويين نظري، وتطبيقي تحليلي. وأبادر إلى القول إن خطته في دراسة «التقليدية» و«الرومانسية» تختلف عن خطته في دراسة «الشعر المعاصر»، لا سيما على مستوى تحليل النصوص واستنباط الأحكام. وخطته في المجلدين الأولين ستوصل إلى نتائج بالغة الأهمية في إضاءة إشكالية الحداثة والغرب ومساءلة التأثر والتأثير، هذا علماً بأن الباحث يصمت في خلاصتي الكتابين عن صياغة هذه النتائج. وسوف تكون لنا عودة إلى ذلك.

في كتابي «التقليدية» و«الرومانسية» يعتمد الباحث، بعد المقدمات النظرية العامة، إلى عرض مواقف الشعراء وآرائهم استناداً إلى ممارستهم النظرية، من مقدمات دواوين أو محاضرات ومقالات أو استناداً إلى النصوص النقدية والمساجلات والتعليقات، فضلاً عما يرد في أشعار ممثلي المرحلتين من بيان

(١) الشعر العربي الحديث، الجزء الثاني، ص ٨.

الموقف الشعري. ينتقل بعد ذلك إلى دراسة الظواهر النصية المشتركة في كل مرحلة، ليتتهي إلى تحليل النصوص.

لدى الشروع بتحليل قصائد «تقليدية» يقول:

«هنا نصبت لفرد البنية، لغايتها الشخصية في نصوص مخصوصة. وهذا نـشـرـع في مواجهة ما لا يقبل العـدّ والقياس في عينات المتن التقليدي. مجهول يـلـازـم مجهولاً ونسق الدوال ينتقل من تنظيم القصيدة إلى لم العناصر الجزئية في كل يتوجه نحو انتاج الدلالية النصية»^(١).

وهكذا يكتمل القسم الأول دون أن يتعرض الكاتب لمسألة «المعجز الغربي» في التقليدية. إنه يدرس نصوص التقليدية ويتم القراءة حسب كل نص على حدة، فهنا هذا الذي لا يقبل التعميم على جميع النصوص ولا يقبل الاختزال في قواعد عامة لأنه بالضبط نتاج ذات تاريخية لا يمحي تفردهما^(٢). فيقرأ «تذكر الشباب» للبارودي مركزاً على الدراسة الصوتية، و«نكبة دمشق» لشوقي مركزاً على «دورة الزمن» وفي «اللمعة الخالدة» لابن إبراهيم يركز على بناء العلاقة المباشرة بين الزمن والتاريخ عبر الصوتيات، وفي «يا دجلة الخير» للجواهري يقوم بتتبع المقاطع أو المتتاليات استناداً إلى إيقاع يتدخل فيه عنصر المكان.

ويتهي في الخلاصة إلى النتائج التالية:

- تعيين حدود التقليدية بعزلها عن الكلاسيكية الأوروبية من جهة، والشعر العربي القديم من جهة ثانية.
- البنية العامة للتقليدية يؤرخ لها الإيقاع النصي كدالّ للذات الكاتبة. وهي بنية موسومة بفردية النصوص ولا نهائية قوانينها، وهذه الفردية وتلك اللانهائية تلزمان بالفعل المغلق، وهو ما يقعد النص في كليته كما يقعد دوائه. و«الفعل المغلق هنا» إنتاج لدورة الزمن المغلق أيضاً يتحول فيه الماضي والحاضر إلى

(١) الشعر العربي الحديث، الكتاب الأول، ص ١٩٩. م.س.

(٢) مصدر سابق - ص ٢٠٠

مفهوم متعارض للزمن، يمنع فيه الحاضر الماضي من استعادة ماضيه في مستقبله^(١).

- «التقليدية شعر حديث». تفصح عن ذلك «التصورات العامة التي يصدر عنها الشعراء التقليديون في تسمية فعلهم الشعري»^(٢).

- «ولكن حداثة التقليدية معوقة، محتجزة، تكون فيها استعادة الماضي استحالة والتقدم انطلاقاً من الماضي مغلقاً، في النص وبالنص»^(٣).

ماذا نجد في هذه النتيجة؟ لوفارنا بين التصور الذي يقدمه الباحث نفسه للحدائثة من حيث هي نتيجة للوعي بالنقصان المتولد عن حضور المعجز الغربي وبين هذه النتائج التي يتوصل إليها، لوجدنا أن ملمح الحدائثة الوحيد يقوم في «التصورات العامة التي يصدر عنها الشعراء في تسمية فعلهم الشعري». أي أنها تقوم خارج النصوص نفسها. بينما الحدائثة على مستوى النصوص «معوقة محتجزة».

في الكتاب الثاني الخاص بالرومانسية سيبدأ التدليل على المطلق الذي يُظهر الأدب الغربي معجزاً جديداً في نظر الرومانسيين العرب. هنا «الحدائثة الشعرية العربية ستعثر على نموذجها في حاضر الشعر الأوروبي ومستقبله معاً»^(٤). ولذلك فإننا «مع الرومانسية نكون في حضرة الآخر الأوروبي ثقافة وتاريخاً»^(٥)، إذ إنه «مع الرومانسية العربية ستنقلب أوضاع الشعر العربي من حيث العلاقة بالقدامة والحدائثة. لأول مرة سيصبح النموذج الشعري للمجددين متوجهاً مباشرة نحو الآخر الأوروبي»^(٦).

غير أن الدكتور بنيس سوف يمارس التدقيق المتواصل للتمييز لدى الرومانسيين بين المواقف والممارسات النظرية من جهة، وبين الممارسات النصية من جهة أخرى. فعلى الرغم من مواقفهم النظرية التي تعلن التلمذ على الغرب

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣٩.

(٢) و(٣) المصدر نفسه، ص ٢٤٠.

(٤) الشعر العربي الحديث، الكتاب الثاني، ص ٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٦) المصدر نفسه، ص ٢٣.

والرومانسيّتين الإنكليزية والفرنسية تحديداً - لا سيما لدى الشابي في محاضراته الشهيرة عن الخيال الشعري عند العرب - فإن الباحث سوف يبين أن الممارسات النصية أو النصوص الشعرية لهؤلاء الشعراء قد جاءت مشروطة بالملكوّنات الثقافية العربية . ومن هنا فإنه بنتيجة التحليل سيعتبر هذه الرومانسية عربية . يقول :

«هذه الملاحظات تهدف لتوضيح ما للهوية من عمى لا يسمح على الدوام بإدراك الاختلافات اللانهائية، وفي الوقت نفسه يكف عن التعامل مع الاختلاف برؤية وحشية . فالرومانسية العربية تقتدي بالرومانسية الأوروبية من حيث إبدال المعيار الشعري والوظيفة الشعرية في آن، وهو إبدال منشكب بما أشاعته الثورة الفرنسية على المستويات السياسية والاجتماعية والفلسفية، إلا أنه كان مشروطاً بطبيعة الإبدال في المعطى العربي، وهو ما يمنحنا إمكانية بناء مصطلح الرومانسية العربية»^(١).

ولا ريب في أن الباحث يشتغل في هذا الكتاب على جلاء المشهد الرومانسي وتبرئته من المعارف والصور التي شاعت، لتصحيح صورته . كما أنه على امتداد هذه الدراسة سوف يعمل على إخراج القيم الإنسانية والأبعاد الثورية للرومانسية من دائرة الظل التي دُفعت إليها . ولن يجيء ذلك في سياق خطابي انفعالي بل من خلال تحليل النصوص كما رأينا . وهذا مما يعتد للباحث .

لن يدرس الباحث النصوص الرومانسية من زاوية «التداخل النصي» و«النص الغائب» . ويشير مرتين إشارة عابرة سريعة إلى نص غائب في نص جبران «لكم لغتكم ولي لغتي» هو الآية «لكم دينكم ولي دين» (الكافرون، ٦) ونص غائب آخر في القسم الأخير من النص هو الإنجيل، وذلك لشبه في التركيب مع عبارة المسيح «فإني الحق أقول لكم» و«أما أنا فأقول لكم» (إنجيل متى، الإصحاح الخامس)^(٢).

المرّة الثانية هي كذلك إشارة سريعة للتذكير بأن عنوان قصيدة الشابي

(١) المصدر نفسه، ص ٢٨ .

(٢) المصدر السابق، ص ٦٠ .

«الجنة الضائعة» هو نفس عنوان «الجنة الضائعة» أو «الفردوس المفقود» للمتون. يقول: «ويتمتع نص الجنة الضائعة من حيث محورها الأساس لرصيد تاريخي شاسع، عرف الخيال والتاريخ البشريان، وخاصة المرتبط بالأديان الثلاثة اليهودية والمسيحية والإسلام، كيف يجعل منه محوراً متجدداً»^(١).

وفي مناقشته لمسألة تأثير جبران بالكتاب المقدس تبرز نتيجتان لها دلالة كبيرة. يقول:

«إذا كان جبران جعل من الكتاب المقدس نصاً غائباً، فهل هذا معناه أن كتابته غريبة تندمج في الأدب الغربي وتنسجم معه؟ هوذا سؤال إشكالي يهدد الحداثة العربية برمتها، ما دام لقاء جبران مع الكتاب المقدس ينخرط في سياق العلاقة مع الأدب الغربي عامة، وهو ما سيصبح مسلّمة من مسلّمات الشعر العربي المعاصر في علاقته بالكتاب المقدس وبالأدب الغربي»^(٢). ويعلق في هامش ٧٩ من الصفحة ٦٥ بقوله: «ونشير هنا إلى أن العلاقة لم تخص الشعراء والكتاب المسيحيين العرب وحدهم، كما قد يُظن للوهلة الأولى، بل إن شعراء مسلمين تأثروا بالكتاب المقدس، ويمكن إعطاء السيّاب والبياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس كنهاذج بارزة. وقد كان تأثيرهم باليوت من بين الدوافع المهيمنة على ذلك».

ولكنه يدفع الاتهام بالتغريب عن جبران، أولاً بالتذكير أن الكتاب المقدس شرقي بقدر ما هو غربي، وثانياً باستحضار علمين من أبرز أعلام الأدب الغربي هما دانتي وغوته والتذكير بأن الأول أفاد من القرآن في الكوميديا الإلهية، والثاني من الشعر العربي القديم، والشعر الفارسي في «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» دون أن يؤدي ذلك إلى اعتبار أي من هذين العاملين النادرين من الأعمال العربية أو الشرقية «لأن ما يحكم انتساب الخطاب هو نسق الكتابة الذي يؤرخ للذات الكاتبة على الدوام»^(٣). ويضيف «أن جبران لم يعد للكتاب المقدس

(١) المصدر نفسه، ص ١٦١.

(٢) التشديد مني.

(٣) المصدر نفسه ص ٦٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٦٥ - ٦٦.

وحده، أو الأدب الغربي بمفرده، بل عاد للقرآن أيضاً، كما قرأ أشعار مجنون ليل والمتنبي والمعري...»^(١).

النتيجتان اللتان تبرزان هما، أولاً: ماذا لو لم يقرر الباحث أن الكتاب المقدس شرقي بقدر ما هو غربي؟ هل كانت كتابة جبران (وبالتالي كتابة جميع الشعراء «المتأثرين» بالكتاب المقدس) ستصبح غربية؟ إن الباحث يسارع إلى تبرئة جبران باستدعاء نسق الكتابة.

ثانياً لو ربطنا هذه التساؤلات التي يطرحها الكاتب بالتصنيف الذي سيُخضع له الشعراء المعاصرين في الكتاب الثالث، حين يحكم، قبلياً، بتلهمهم للشعراء الغربيين، فإذا سيكون الجواب على السؤال الذي يهدد الحداثة العربية برمتها؟

ينظر الباحث في الرومانسية العربية عبر الكتابات النظرية للشعراء وعبر نصوصهم الإبداعية أو ممارساتهم النصية كما يعبر؛ وبين كيف كانوا في كتاباتهم النظرية يقولون بعالمية الفن ويدعون، كما جاء على لسان أبي القاسم الشابي، لأن يستلهم الشاعر «ما شاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل كل ما ادخرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأي ودين، لا فرق في ذلك بين ما كان عربياً أو أجنبياً»^(٢). لكن إلى جانب هذا فإن الباحث سوف يعمد إلى تحليل عينات من قصائد مطران وجبران والشابي وبن ثابت مبيناً ما طرأ عليها من تطورات في البناء وما عرفته من «الطرائق الأقل» (أي الظواهر البنائية والأسلوبية التقليدية التي تخلى عنها الرومانسيون)، وبتيجة النظر في النصوص بذاتها سوف يتوصل إلى الحكم بتميز الرومانسية العربية. وهو حكم مبني على نتاج جبران والشابي يتم تعميمه على الحركة بكاملها. يقول:

«قبل ذلك نود التأكيد على نقطتين هما: أن الدوال وأنساقها عرفت إبدالاً

(١) المصدر السابق، ص ٦٦.

(٢) الشعر العربي الحديث، الكتاب الثاني، ص ٥٠. والقول للشاعر أبي القاسم الشابي وهو بعنوان «الأدب العربي المعاصر» وقد جاء في التقديم لديوان «الينوع» للشاعر المصري أحمد زكي أبو شادي.

نوعياً في الرومانسية العربية، وهذه الدوال متنوعة، منها الدالّ الإيقاعي بتفريعاته، والدالّ المعجمي، والدالّ الصوري، وهذه جميعها تفاعلت في بناء نص شعري له تفرده وتميّزه، حتى ليصعب الخلط بينه وبين نص شعري آخر، عربياً كان أم غير عربي، وثانيتها أنّ الذات الكاتبة الرومانسية حققت إمضاء نصوصها، فلا نص يتأهى مع نص آخر، ولا نص يلغي نصاً آخر. فالإمضاء بارز من نص إلى نص كما هو جلي من شاعر إلى شاعر (...).

«إن الرومانسية العربية أثر مشع في شعرنا الحديث وفي ثقافتنا الحديثة إجمالاً، ولكنها هي الأخرى بلغت مأزقها»^(١).

ماذا يتبين مما تقدم؟

عندما استند الباحث إلى مواقف الشعراء وممارساتهم النظرية توصل إلى نتيجة مفادها أن الشعر الرومنسي يلتفت إلى «المعجز الغربي» وأن الرومانسية العربية نموذجها الشعر الأوروبي.

وفحص النصوص في ضوء مبادئ الشعرية الرومانسية (بينما فحص نصوص التقليدية في ضوء ذاتها وتفردها) وانتهى إلى الحكم بتميّز النصوص في الجهتين وتفردها.

ولا اعتراض لي على النتيجة رغم ما يبدو من تعارضهما، لكن بينهما حلقة صامته ومهمة لا بد من قراءتها ولو صممت الباحث عنها. فهي متضمنة في ما توصل إليه عمله: لقد غادر الشعراء العرب، ولا سيما الرومانسيون، الشعرية العربية بمرجعيتها الحصرية إلى شعرية تدرج في الثقافة العالمية. وطرات على نصوصهم تبدلات، لكن نسق الكتابة «الذي يؤرخ للذات الكاتبة» ظل ضمن الشخصية الثقافية العربية على الرغم من انزياحاته الأسلوبية والفكرية. التحول الكبير إذن جرى على مستوى النظرية الشعرية والتوجه الشعري وفهم الشاعر لدوره وعلاقته بماضيه وحاضره. أما تحول النسيج الشعري الحي فمسألة أشد تعقيداً ولا يمكن أن تتم إلا من ضمن خصوصيات اللغة والذات الكاتبة

(١) الشعر العربي الحديث - الكتاب الثاني، ص ١٧٤.

ومكوناتها الثقافية بالمعنى الواسع العميق. المسافة بين الأفق النظري المفهومي وطبيعة الممارسة والإنتاج واضحة. ولنا من تاريخ الفكر السياسي العربي المعاصر أمثلة وافرة تبين أن انتقال الأفكار أسرع وأسهل من تغير البنى العميقة. يمكن لشخص اعتناق مبادئ مادية اشتراكية تقلل من شأن العائلة أو الملكية الخاصة. ويمكن لهذا الشخص أن يسجن ويموت في سبيل أفكاره. لكن حاول أن تمس ملكيته الخاصة وأسرته؟!

في الجزء الثالث المختص بدراسة الشعر المعاصر، سوف يضيف الباحث إلى المقدمة الأولى عن «المعجز الغربي» مقدمة ثانية تشكل بحد ذاتها حكماً مسبقاً على الشعراء. ويغدو ما يتبع من تحليلات، لا سيما في الفصلين الأول والرابع، تطبيقاً لهذه المقدمة النظرية. فما هي؟

يعتمد الباحث تصنيفاً للشاعر الأميركي عزرا باوند يقول فيه:

إذا انطلقتم في الأدب بحثاً عن «العناصر الخالصة» فستصلون إلى اكتشاف أن الأدب كان قد أبدعته المجموعات التالية من الأشخاص:

١ - المبتكرون: الناس الذين عثروا على طرائق جديدة، أو الذين يمثل عملهم أول نموذج معروف لطريقة جديدة.

٢ - الأساتذة: الناس الذين جمعوا عدداً من هذه الطرائق، واستعملوها بجودة تضاهي المبتكرين أو تفوقهم.

٣ - المبسطون: الناس الذين أتوا بعد السابقين ولم يقوموا بما قاموا به.

٤ - الكتاب الصغار الجيّدون: الناس الذين لهم حظ الميلاد في فترة باذخة من أدب بلدهم، أو في فترة كان أحد فروع الأدب فيها «في حالة جيدة» كمثّل الذين كتبوا سوناتات في فترة دانتي، أو مسرحيات شعرية قصيرة في عهد شكسبير، أو خلال السنوات العشر الموالية، أو كذلك أيضاً أولئك الذين كتبوا في فرنسا روايات وقصصاً كان فلوير قد أطلعهم على كيفية كتابتها.

٥ - رجال الأدب: أي أولئك الذين لم يبتكروا شيئاً ولكنهم اختصوا في جنس أدبي معين (...).

٦ - الممارسون للموضة: ما دام القارئ لا يعرف الصنفين الأولين فسيكون عاجزاً عن «تمييز الأشجار من الغابة» سيعرف «ما يجب» سيكون «هاوياً حقيقياً للكتب» (١٠٠).^(١)

ويعقب الباحث: «هذا الاستشهاد، القصير نسبياً، مكثف إلى درجة عليا من التصنيف الذي تتجاوب فيه الأزمنة والأمكنة، وخاصة ما أصبحت عليه الممارسة النصية في العصر الحديث. ولن نلتجئ إلى تاريخ الشعر والنقد العربيين لتبيان رسوخ رأي باوند في الواقع العيني ولزومه في إعادة قراءة القديم والحديث معاً. على أننا مع الشعر المعاصر مطالبون بتفحصه ولو مواربة»^(٢).

«الأساتذة» المدروسون في هذا الكتاب الثالث هم السيّاب وأدونيس ومحمود درويش ومحمد الخمار الكنوني. لكن من هم المبتكرون الذين يأخذ عنهم هؤلاء الأساتذة؟ هذا ما سنتبينه في الفصلين الأول والرابع من الكتاب: السيّاب أخذ عن علي محمود طه في بداياته ثم انتهى بالأخذ عن إديث سيتول وت. أس. اليوت.

أدونيس أخذ عن سعيد عقل في بداياته، ثم أخذ عن سان - جون - بيرس ورامبو وإيف بونفوا، وعن الصوفية عبر رامبو.

وأما محمود درويش فقد أخذ في بداياته عن نزار قباني، أما في مرحلة النضج الشعري فيحضر في نصه الشعر الغربي والنص الديني والتاريخي كنصوص غائبة^(٣) ومحمد الخمار الكنوني أخذ عن بدر شاكر السيّاب.

جميعهم في «المركز» (أي في المشرق) أخذوا عن شعراء عرب في مرحلة التكوين ثم انقلبوا إلى الأخذ عن شعراء غربيين. وهكذا يجعل لكل شاعر أبوين أو مصدرين. ولا نعرف كيف يتم الانتقال من الأب العربي الطبيعي إلى الأب الثاني أو «المعلم»، كما يفترض تصنيف عزرا باوند.

(١) الشعر العربي الحديث، الكتاب الثالث، ص ٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٠١ - ٢٠٢.

يتبنى الباحث هذا التصنيف لعزرا باوند ويصادق عليه ويطبقه دون أن يطرح أية أسئلة ودون أي مناقشة أو تمحيص. ويكتفي بالإشارة في الهامش إلى مثال يبدو له مطابقاً لمنطوقه قبل ما يُرَبِّي على عشرة قرون، هو اعتبار تجديد الشعراء «بشار وأبي نواس وأبي تمام كان مرتبطاً بـ «المبتكرين» حسب تعبير باوند، ونقصد بهم على الخصوص العباس بن الأحنف، ومسلم بن الوليد، وعلي بن الجهم»^(١). إن مسألة التصنيف هي دائماً محفوفة بالمزالق فكيف إذا كانت الأمثلة تقفز فوق القرون والظروف التاريخية والحضارات! ولنفرض أنه يمكن الاستئناس برأي باوند في تلمس خطوط عامة تقريبية، لكن كيف يمكن اعتياده قاعدة على المستوى العملي التطبيقي؟ كيف يمكن الارتكاز إليه لتقسيم الشعراء إلى فئات؟ وكيف ترسم الحدود آنئذ ما دام «الأساتذة» يمكن أن يتفوقوا على المبتكرين؟

الدكتور بنيس يريد أن يرسم شجرة الأنساب الشعرية المعاصرة. ويرسمها قياساً إلى مُفْتَرَضَيْن: «المعجز الغربي» والتسلسل الذي قال به باوند. وهو بالتالي مسوق إلى تحديد البدايات والجذور. وإذا بـ «المعجز الغربي» جذر حركة الحداثة ومبتدأها. لكن أين تقع البدايات وهل يمكن رسم خط البداية بهذه الاستقامة وبلا تشعبات وتعرجات؟ وكيف يمكن للبدائية أن تقع خارج الحقل الثقافي للشاعر، وإن أمكن تدخل عوامل ومؤثرات وتفاعلات من خارج هذا الحقل؟

المجلد الثالث من كتاب «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبداعاتها» المعني بـ «الشعر المعاصر» هو في رأيي وفي ما يتصل بموضوع دراستي الجزء الذي يطرح أكبر قدر من الأسئلة، ويثير كثيراً من التحفظات والاعتراضات. تتجاوز فيه نظرات تأليفية نقّاذة وتحليلات دقيقة وتشخيصات وأحكام متسرّعة وغير مبنية أو مؤسسة على تحليل وتمحيص. وكثيراً ما نفتقد في هذا الجزء ما رأيناه في المجلدين السابقين من حرص وتحفظ، فوق أن الكاتب يهمل هنا عدداً من المبادئ التي أخذ نفسه بها. وسوف أعود إلى هذه النقاط الأخيرة في حينه.

(١) الشعر العربي الحديث، المجلد الثالث، انظر هلمش (٤٨)، ص ٢٤.

في هذا الجزء دون غيره يتبنى الباحث رأي عزرا باوند بل «قانون» باوند ويخص به الشعراء المعاصرين. وبذلك يضيف مقدمة ثانية إلى المقدمة الأولى أي «المعجز الغربي» التي سبقت الإشارة إلى عدم تماسكها فكيف بإطلاقها. أما المقدمة الثانية فهي أقل تماسكاً وإطلاقاً. ويمكن فحصها في ضوء عدد من تواريخ الأدب، لكن شرط فحص حقيقة التلمذ دون إغفال ظواهر الترابط والتواصل والتراكم والتفاعل بين أجيال المبدعين.

وأهم ما يطعن في هذه المقدمة بالنسبة للشعراء المعاصرين الذين تطبق عليهم، كون أي منهم لم يقتصر في تكوينه على أثر مفرد، وأنهم جميعاً شديدي التفاعل والتجاوب مع الظروف التاريخية المحددة التي عاشوها.

من أجل التدليل على تلمذ «الأساتذة» للغرب، ومن ثم رسم شجرة النسب الحدائية بحيث يمثل الغرب في الجذرك «معجز» جديد، سوف يعتمد الباحث، وفي هذا الجزء حصراً، أداة للتقيب من ميخائيل باختين، الشعاري الروسي، هي مبدأ «الحوارية» الذي سيعرف ويشيع باسم التداخل النصي ثم يتطور بمساهمات عديدة إلى «هجرة النص» و«النص الغائب».

يقول الدكتور بنيس في تعريفه لـ «هجرة النص»: «إن النص لا يكتب إلا مع نص آخر أو ضده...». وهكذا فإن الكتابة مع نص من النصوص والصدور عنه هو ما نقصده من الهجرة^(١). وقبل أن ننظر في كيفية استخدام الباحث لهذا المصطلح الذي ينزله منزلة القانون العام الذي يشمل كل نص تعريفاً ووصفاً، وذلك بحصر كتابة النص بين لا وإلا، لننظر في حدود مصطلح الحوارية والتطورات التي لحقت به.

ظهر مصطلح «التناص» أو «التداخل النصي» (وهي الترجمة المرجحة اليوم في فرنسا) عام ١٩٦٧، وذلك في مقالة للباحثة الفرنسية البلغارية الأصل جوليا كريستيفا حول باختين. ثم ظهر ثانية عام ١٩٧٠ في تقديم تزفتان تودوروف لأعمال باختين. وقد بينت كريستيفا أن باختين «هو أول من استبدل التقسيم

(١) المصدر السابق - ص ١٩٧.

السكوني للنصوص بنمط لا تعود فيه البنية الفنية معطى مقفلاً جاهزاً، بل تشكل وتنمو في علاقة مع بنية أخرى. هذا التحريك أو التصور الحركي للبنية غير ممكن إلا انطلاقاً من تصور لا تعود فيه «الكلمة الأدبية» نقطة (معنى ثابتاً ساكناً) بل تقاطعاً لسطوح نصية، حواراً بين كتابات متعددة»^(١).

أطلق باختين في الأساس على هذا التداخل النصي تسمية الحوارية Dialogism ويقول تودوروف في كتابه «ميخائيل باختين، مبدأ الحوارية» معرّفاً هذا المصطلح: «لا وجود لقول (أو تعبير) Utterance بلا علاقة بأقوال أخرى وهذا أمر أساسي. بل إن نظرية القول لدى باختين لم تكن إلا معبراً ضرورياً للدراسة هذه السمة»^(٢).

ويقول باختين: «إن أثنين فنيين لغويين، أو قوليين (تعبيرين) يجاور واحدتهما الآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية، نطلق عليها الحوارية»^(٣).

«الحوارية عند باختين (أو التداخل النصي كما فضّل الباحثون التعبير) هي العلاقة التي يقيمها كل نص مع نصوص أخرى. فكل خطاب هو عملية حوار بين طرفين على الأقل. المتكلم وجماعته الثقافية. وبالنص الحرفي يقول باختين: «الأسلوب هو الشخص» Style is the man لكن نستطيع القول إنه على الأقل اثنان، ويزيد من التدقيق، الشخص ومحيطه الاجتماعي المجدد بمثله المعتمد الذي هو المستمع، فهذا المستمع يشارك فعلياً في المستويين الداخلي والخارجي لخطاب المتكلم»^(٤).

ويبين تودوروف في شروحه أن باختين سوف يلح على ظاهرة أخرى إذ

(١) جوليا كريستيفا: «باختين، الكلمة، الحوار والرواية» في مجلة كريتيك (نقد) عدد نيسان/ أبريل ١٩٦٧، ص ٤٣٩.

(٢) Tzvetan Todorov, «Mikhail Bakhtin, the Dialogical principle» Trans. by Wlad (٢) Godzich, Manchester University Press, 1984, p.60.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٠ - ٦١.

(٤) ورد في المصدر السابق ص ٦٢، وهو مقتطع من دراسة باختين «الحياة في الخطاب والحياة في الشعر» ص ٢٦٥.

يرى أنه أياً كان موضوع الكلام فإن هذا الموضوع قد طرق من قبل (أو سبق قوله) *Has always already been said* ومن المستحيل تفادي التقاطع أو التلاقح مع القول السابق حول هذا الموضوع. وفي ما يلي نص باختين: «واضح أن التوجه الحوارى هو ظاهرة تميز كل خطاب. إنه الهدف الطبيعى لكل خطاب حى. الخطاب يلتقي بخطاب الآخر على طول الطريق المؤدى إلى الغرض، ولا يقدر ألا يدخل في تفاعل قوى وحى معه. وحده آدم الأسطوري والوحيد كلياً، وهو يواجه عالماً بتولاً وغير مَقول (أو غير مُعبر عنه) يقدر وهو يبدأ الخطاب الأول، أن يتفادى هذا التوجه المتبادل أو هذا اللقاء بخطاب الآخر»^(١).

مع ذلك فإن باختين يمحصر الحوارية (التداخل النصي) في النثر دون الشعر لأن «كاتب النثر يمثل اللغة تمثيلاً يقيم مسافة بينه وبين خطابه»^(٢)، كما يوضح تودوروف. أما لغة الشاعر فيقول باختين «إنها لغته الخاصة: وهو غارق فيها بكليته، ولا ينفصل عنها. وهو (الشاعر) يستخدم كل كلمة أو شكل أو تعبير تبعاً لغايته (دون وضعها بين مزدوجين) أي كتعبير خالص ومباشر عن مقاصده»^(٣). بل يعتبر باختين أن العبارة الشعرية حدث، وأنها فعل الشاعر.

والتداخل النصي أو الحوارية لدى باختين سمة الفن الرفيع. وإذا نجد في رواية دوستوفسكي بلوغاً بالحوارية إلى آماذ جديدة فهو يصنفها في المكان الرفيع:

«بعد دوستوفسكي دخل التعدد الصوتي Polyphony دخولاً قوياً في الأدب العالمى كله (...). في الحوارية تخطى دوستوفسكي نوعاً من العتبة، واكتسبت حواريته ميزة جديدة (علياً)^(٤)». (وكلمة علماً يضيفها تودوروف موضحاً قصد باختين).

(١) ورد في المصدر السابق ص ٦٢، وهو مقتطف من دراسة باختين «الخطاب في الرواية».

(٢) تودوروف. المصدر السابق، ص ٦٥.

(٣) ورد في المصدر السابق ص ٦٥، وهذا النص تأليف بين ثلاث عبارات اقتطعها تودوروف من دراسة باختين السابق ذكرها «الخطاب في الرواية».

(٤) ورد في المصدر السابق ص ٦٤ والعبارة مستقاة من «مشكلة النص في الألسنية وفقه اللغة والعلوم الإنسانية الأخرى».

غير أن جوهر الحوارية كما يتكشف في أعمال باختين ليس مجرد الحضور المتعدد للأصوات والنصوص. إنه ما يقوم بين هذه الأصوات وهذه النصوص من وشائج وتفاعلات هي التي تنتج المعنى الجديد. وهي بالتالي التي تجعل النصوص المتداخلة تكون نصاً جديداً مستقلاً عن مصادر هذه الأصوات أو هذه النصوص. وهو يقول، وأيضاً عن نموذج الأعلى دستوفسكي:

«ما يهمه فوق كل شيء هو التفاعل الحواري بين الخطابات: أيًا كانت خصائصها اللغوية. فالغرض الرئيسي من تمثيله (للأصوات والخطابات أو النصوص) هو الخطاب نفسه وتحديد الخطاب الحامل للمعنى المليء. أعمال دستوفسكي هي خطاب على الخطاب موجّه للخطاب»^(١).

تميّز الرواية بالحوارية يجعلها في نظر باختين الفن الأعلى، ويجعل رواية دستوفسكي، في نظره كذلك، لحوارياتها وتعدد أصواتها، قمة الفن الروائي.

لكن ماذا عن الشعر؟

كان باختين يعتبر أن الشعر يخلو من الحوارية، كما مر معنا في قول له. القول الشعري في نظره هو فعل الشاعر. الشاعر لا يمثل الخطابات والأصوات بل يمثل العالم.

غير أن آراء باختين تطورت. وسوف يتراجع عما جاء في أعماله في ١٩٣٤-١٩٣٥، لا سيما حول مونولوجية تولستوي ومونولوجية الشعر، والتمييز بين النثر والشعر على أساس الحوارية أو غيابها. فيتساءل عن إمكان وجود خطاب أدبي أحادي الصوت بشكل خالص، وبمجرد تماماً من أي موضوعية، «اليس وجود درجة ما من الموضوعية شرطاً ضرورياً لكل أسلوب؟» ويسدو تراجعاً عن القول بأحادية الصوت حتى في الشعر الغنائي في الفقرة الآتية، وهي من مبحث «مشكلة النص في الألسنية وفقه اللغة والعلوم الإنسانية الأخرى»، وقد كتب بين ١٩٥٩ - ١٩٦١ ويشكل قسماً من كتاب «جمالية الخلق اللغوي»:

(١) ورد في المصدر السابق ص ٦٦، والقول مستقى من «مسائل شعرية دستوفسكي».

واليس كل كاتب (حتى الشاعر الغنائي) «مؤلفاً مسرحياً»، من حيث أنه يوزع الخطابات على أصوات غريبة، ومن جملتها «صورة المؤلف» (واقفته الأخرى)؟ بل ربما كان كل خطاب أحادي الصوت وغير موضوعي ساذجاً وغير ملائم للخلق الأصيل. الصوت الخلاق بأصالة لا يقدر أبداً أن يكون في الخطاب إلا صوتاً ثانياً (.. .).^(١)

ولا يقتصر البحث في التداخل النصي على باختين والباحثين الفرنسيين الذين واصلوا تطوير المصطلح بعده. نورثروب فراي في كتابه «تشریح النقد» يقول: «لا يمكن عزل الأدب عن الخطابات الأخرى المتداولة في مجتمع ما»^(٢).

وتودوروف الذي كان إلى جانب جوليا كريستيفا أول راسم لخطوط الأفكار النقدية الغربية منذ الشكلايين الروس ومدرسة براغ إلى البنيوية والمراكز المتفرقة في الولايات المتحدة، وفي مقدمتها أعمال فراي، يعرض تصور فراي للأدب. ويبين أن فراي يرى الأدب تداخلاً نصياً ويذهب إلى حد القول: «إن القصيدة الجديدة، كالطفل الحديث الولادة، تأخذ مكانها في نظام كلامي سابق عليها. (.. .) ولا يمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى، ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقاً من روايات أخرى»^(٣) ويضيف تودوروف: «كل نصية هي تداخل نصي».

التداخل النصي بدءاً بباختين وصولاً إلى كريستيفا وجيرار جينيت يكشف عن اتجاه جديد في النظر إلى النص وآليات تكوينه. إنه تحول كبير في تاريخ الشعرية وأسس تاريخ الأدب. ولا بد من النظر إلى علاقته بنظريات الأدب وبالاتجاهات التي عاصرها. لقد بدأ باختين كتاباته في العشرينات لإرساء مبدأ

(١) الإضافة من تودوروف.

(٢) ورد في المصدر السابق، ص ٦٨.

(٣) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, p.350. ورد في تودوروف، نقد

النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٨٦، ص ٩٥.

(٣) مصدر سابق، ص ٩٧، ورد في تشریح النقد، الترجمة العربية ص ٩٤، مصدر سابق.

«الحوارية» عندما كان الشكلاينيون الروس يفرضون نوعاً من «رياضيات الأشكال» على حد تعبير كريستيفا، ويقولون «بجسالية مواد البناء»^(١) ويختزلون «مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية»^(٢). وعمل باختين معارضة لانجماه الشكلاينيين لأنه يقيم الصلة بين العمل الأدبي «والواقع» المتمثل بخطابات ونصوص، بين العمل الأدبي والعالم أو ما يشكل المضمون. ويكون قد حول البحث الجمالي من مادة البناء إلى المعيارية «أو بنية المؤلفات التي يجدر فهمها كموضوع لقاء وتفاعل بين مادة البناء والشكل والمضمون»^(٣).

في المرحلة التي بدأ فيها باختين كانت أوساط البحث الجامعي، من جهة ثانية، لا تزال تمارس نقد المنابع والمصادر. وجاءت أبحاثه لتبين أن النص هو بنية قائمة على التداخل والتفاعل بين أصوات وأساليب وخطابات. وكان هذا التوكيد على التفاعل والتداخل والتعدد داخل العمل الفني من جهة ثالثة خرقاً للحتمية الماركسية، لأنه يؤكد على تنوع النماذج والعناصر والأفكار داخل العمل الأدبي، بقوة ذلك التفاعل.

وفضلاً عن هذه المعارضة للنظريات التي كانت تحكم الأوساط الأدبية في تلك المرحلة، فإن التداخل النصي وما يقدمه من تصور للعمل الأدبي وتشكله داخل خطابات مجتمع ما، وإنبائه من عناصر الخطابات في هذا المجتمع، ينقض نظريات الإلهام التي تعتبر العمل الأدبي، والشعري خاصة، أصلاً وبدءاً، وكلاً مستقلاً، كما ينقض نظرية المحاكاة التي تربط العمل الأدبي بالطبيعة بدل ربطه بالمووروث اللغوي الثقافي والحياة المعبر عنها بالكلام. وقد وجد فيه بعض الباحثين أمثال كريستيفا وجيرار جينيت معارضة للبنوية التي تعتبر النص كلاً مستقلاً بذاته مغلقاً على نفسه. هذا الموقع الاعتراضي يكشف سبب الرواج الذي عرفه مصطلح التداخل النصي. ولا ننسى أن هذا المصطلح يتوافق مع مرحلة أولت الاجتماعي التاريخي اهتماماً كبيراً ورأته متدخلاً أساسياً في إنتاج الأشكال والأفكار على السواء، كما يتوافق مع توالد النظريات حول

(١) و(٢) انظر تزفتان تودوروف، نقد النقد، الترجمة العربية، مصدر سابق ص ٧٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٧٥.

النص وإنتاجيته. مصطلح التداخل النصي، كما يكشف مساره، مبدأ وصفي، ونظرية عامة لتقرير حضور العالم المتبلور في لغات ومفاهيم داخل النص، كل نص، وتقرير آلية تكون الرؤية باستدخال عناصر العالم استدخالاً بنائياً إنتاجياً توليدياً بالضرورة، استدخالاً يقيم علاقات جديدة وينتج تصورات ودلالات جديدة، مفارقة لدلالات العناصر الداخلة في حركة الخطاب المدروس أو في خصائصه.

يستعين الدكتور بنيس بمبدأ التداخل النصي ليقراً نصوص الشعر العربي المعاصر، وهو ما لم يقم به لدى قراءة نصوص «التقليدية» ولا نصوص «الرومانسية» إلا بشكل عابر، وحسراً في الموضعين اللذين أشرت إليهما في هذه الفقرة، وفي معرض الدفاع عن عروبة النص الجبراني. ولا شك في أن نصوص الشعر المعاصر تغري بهذه القراءة، وتحديداً نصوص المشاركة الثلاثة، وفي مقدمة ذلك نصوص أدونيس. فإذا كان الواقع التاريخي يحضر في نصوص درويش وتحيله كيمياء شعره صوراً ورؤى ومعارج، وإذا كان السيّاب والبياتي وعبد الصبور قد استعادوا أساطير أو أحداثاً تاريخية، فإن أدونيس قد ضمّن القصيدة نصوصاً وردت بصياغتها الأصلية بين مزدوجين. ففي قصيدة الصقر^(١)، بالإضافة إلى المقطع النثري التاريخي، بيتان يُنسبان إلى عبد الرحمن الداخل كما أشار الشاعر نفسه. وفي قصيدة «السماء الثامنة»^(٢) يدخل نص المعراج النبوي ويشغل حيزاً كبيراً من القصيدة، وفي «قبر من أجل نيويورك»^(٣) تتقابل وتتجاوب أصوات والت ويتيان والنثري وعروة وغيرهم، فضلاً عن اللافتات والشعارات وأصوات جنرالات الحرب في فيتنام.

ولعل الشعر في تاريخه كله، لا في تاريخ الشعر العربي وحده، لم يعرف، في حدود مرحلة قصيرة كهذه، ما عرفه الشعر العربي منذ أواسط الخمسينات حتى اليوم من استدعاء للأساطير والشخصيات والأحداث

(١) انظر أدونيس «كتب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» طبعة دار الآداب، ١٩٨٨، ص ٢٣.

(٢) انظر أدونيس «المرح والمرايا» طبعة دار الآداب، بيروت ١٩٨٨، ص ١١٩.

(٣) انظر أدونيس، «هذا هو اسمي» طبعة دار الآداب، بيروت ١٩٨٨، ص ٤٧.

التاريخية: مثات الشعراء دفعة واحدة، راحوا يعيدون تصور التاريخ وأحداثه ويوظفون ذلك في بناء تصور لحاضرهم، وربما كانوا يصفون الحساب مع تاريخ باهظ أو يتملكون تاريخاً وصلتهم صورته خارقة متعالية، أو يعيدون صياغة الذاكرة ويعيدون إبداع الماضي^(١) أو لعلهم يتملكون صورة أبوية عن طريق استيلاها في شكل جديد. استيهام تجدد أم رؤيا جديدة لولادة جديدة؟

التن المدرس، إذن، يغري باللجوء إلى هذا المبدأ الجاهز «التداخل النصي».

تنهض الآن أسئلة وملاحظات:

١ - هل يعني مبدأ التداخل النصي الذي يبدو قانوناً، سواء من خلال باختين وشارحيه، أو من خلال تعريف الدكتور بنيس نفسه لهجرة النص وصياغة هذا التعريف: «النص لا يكتب إلا مع نص آخر أو ضده»^(٢) (وهي صياغة قابلة لاعتراضات ليس هذا مجالها)، هل يعني إمكان تفكيك العمل الفني إلى مجموع الخطابات أو العناصر المتداخلة المتفاعلة فيه؟

٢ - كيف يتم تحويل مبدأ التداخل النصي من مستوى التعريف والوصف إلى المستوى الإجرائي؟ أي كيف يطبق عملياً ونصياً في الكشف عن الخطابات المتداخلة في نص من النصوص؟

٣ - وهل يمكن حصر هذه الخطابات؟ فإذا حصرت أو أبرزت أقواها حضوراً، فهل يدفع هذا القراءة أو التحليل خطوة في اتجاه الكشف الدلالي؟ وهل الغاية هي رصد المنابع أم قراءة التفاعلات المنتجة للدلالة الجديدة؟

٤ - هل الخطابات المتداخلة أو «النصوص الغائبة» أو «المنابع» قائمة كنصوص تملك هويتها واستقلاليتها أم كعناصر متحولة بحكم دخولها في هوية أو كل فني مختلف، وبحكم حضورها كتوالج وتفاعل؟ أي هل النص حقيقة

(١) انظر خالدة سعيد، «الحداثة أو عقدة جلجامش» مجلة مواقف، العدد ٥١-٥٢، بيروت

١٩٨٤ - ص ٤١.

(٢) ورد سابقاً، ص ٥٢ من هذه الفقرة.

علائقية شبكية وحالة تفاعل، ومن ثم حركة توليد دلالي وحياة، أم تجميع أشكال ونصوص قابلة للعزل تحتفظ بمعناها السابق على النص الجديد؟

٥ - وإذا تمّ ذلك فهل تكون مهمة النقد الإشارة إلى «المنايع» وتسمية المصادر أم دراسة العلاقات الجديدة المتولّدة؟ وإلا أين تصبح نظرية الإيقاع التي يبني عليها الدكتور بنيس شعرية المفتوحة؟ هذا دون الرجوع إلى نظرية النظم عند الجرجاني. ونستحضر هذا التوكيد للباحث نفسه في معرض الاعتراض على أسبقية المعنى على النص. وهو بلا شك وفي ضوء عمله، لا يمكن أن يقصد معنى قائماً خارج كل إشارة. يقول: «غير أن المعنى في تصورنا، يتبدل من نص لآخر، ويتحقق في البناء النصي عبر الدلالية التي تخص النص كنص مفرد به وفيه لذلك نفرض بين المعنى والدلالية فيما نحن نلغي أسبقية المعنى في بناء النص الشعري»^(١).

مع التقدير لعدد من النتائج التي توصل إليها الباحث في المجلد الثالث من كتاب «الشعر العربي الحديث»، بنياته وإبدالاتها ولا سيما ما اتصل بقضايا الحدائث وبمسائل كاللغة المتعدية والتجربة واللغة اللازمة والخلق وبمسائل وظواهر أسلوبية كالإيقاع والتكرير، إلا أن هذا المجلد يستوقف القارئ ويستدعي بعض المناقشات:

فالباحث الذي اعتمد استراتيجيات مختلفة لدى دراسة نصوص «التقليدية» و«الرومانسية» يطبق في المجلد الخاص بالشعر المعاصر مبدأ التداخل النصي بشكل غير وصفي. إنه يضمّنه حكماً أو يستعين به لتوكيد حكم أطلقه مسبقاً منذ المقدمة. والحكم هو التأثير بالغرب. وفي سبيل ذلك سوف يجانب عدداً من المبادئ التي أخذ نفسه بها ومارسها حقاً في المجلدين الأولين وتحديداً أعني المبدأين اللذين تفصح عنهما العبارتان التاليتان:

يقول في المقدمة العامة التي يستهل بها المجلد الأول واصفاً مشروعه بأنه «إعادة قراءة الشعر العربي الحديث (...) وفق معطيات مستجدة في حقل

(١) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، المجلد الأول (التقليدية) للمصدر السابق ص ٥٩.

الدراسة النصية (...) وتبعاً لإشكالية تنطق بها النصوص دون غيرها. إعادة القراءة هذه تستهدف، انطلاقاً من التصور الشمولي، وصف وتحليل البنيات الشعرية وطريقتها في بناء الدلالية النصية وقوانين إبدالاتها^(١).

وفي المجلد الثالث يعلن التحفظ التالي:

«هناك من يرى على الدوام تطابقاً بين التصريح في النص الواصف وبين الممارسة النصية، فيرفع التطابق إلى حال الشفافية. وعنده يقرأ الضمني بالصرح، النص بالنص الواصف. إنه فخ نظري كثيراً ما فتك بالمسافرين في ليل النص. إن اللغة تخفي وتضمر، ذلك سرها وبه تحتمي. هذه الملاحظة الجزئية اعتملت في قراءتنا للمنتين التقليدي والرومانسي العربي، وها نحن مرة أخرى نستضيء بها في قراءتنا للشعر المعاصر. ويكون رجوعنا إلى النصوص النظرية المهيمنة ضرورة لاختبار خصيصة تصور الفعل الشعري لدى مختلف المنظرين لهذه الحدائث الشعرية المجسدة في الشعر المعاصر بعبثاته واحتمالاته، قبل الشروع في قراءة الممارسة النصية ذاتها»^(٢).

والآن لننتقل إلى الأمثلة المحددة التي تم فيها إطلاق أحكام استناداً إلى نصوص واصفة حيناً، ودون أي استناد حيناً آخر:

١ - يعتبر الباحث الإنجيل نصاً غائباً في قصيدة السيّاب «المسيح بعد الصلب». هناك تحفظات يمكن أن ترد، منها أن قصة المسيح شائعة دخلت في التخيل الجمعي (في المشرق على الأقل حيث المسيحية حاضرة ليس كدين وحسب بل كرواسب طقوس ومعتقدات...)، ومنها أن للقصة مصادر عديدة ومن ثم صياغات مختلفة أي نصوصاً عديدة. ولكنها تحفظات يمكن تناسيها. وحتى إذا سلمنا بحضور الإنجيل فكيف نعتبره حاضراً كنص، وكيف يمارس «سلطة شعرية» في بناء نص السيّاب؟^(٣) هل سلطة الإنجيل على نص السيّاب أقوى من سلطة نص السيّاب على «نص» الإنجيل؟ ما دام نص السيّاب هو

(١) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، المجلد الأول، ص ٢٤، مصدر سابق.

(٢) الشعر العربي الحديث للمجلد الثالث، الشعر المعاصر، ص ٣٦ - ٣٧.

(٣) الشعر العربي الحديث، المجلد الثالث، الشعر المعاصر، ص ٢٠٢.

الذي فكك «نص» الإنجيل، وأفرغ شخصية المسيح من مضمونها وأدخل فيها شخصيات مختلفة، وجعل هذا «النص الغائب» عنصراً في عمارته. نص السيّاب مبني على أنقاض «نص» الإنجيل إذا صح التشبيه، وعلى «نص» الإنجيل وقع التحول والقلب والمفعولية. وتحليل الباحث يشير إلى هذه التحولات. لذلك أقول إنه مجرد اجتهد واحتال لا يلغي القراءة السابقة.

غير أن ما لا يصمد هو القول بأن «شعر سيتول واليوت هو الذي أعطى للإنجيل سلطة شعرية مارست فعلها في بناء نص السيّاب»^(١).

فهذا الحكم غير مستند إلى تحليل مقارن لنصوص السيّاب والشعراء المذكورين. وهو يستند إلى إعلان السيّاب عن إعجابه بإديث سيتول، وإلى نصوص واصفة، بعضها تصريحات صحفية للسيّاب من قبيل، «تعرفت في السنوات القليلة الماضية إلى شاعرين عظيمين هما: ت. س. اليوت وإديث سيتول»^(٢)، وبعضها دراسات كدراسة علي البطل التي يتبع فيها العلاقة بين قصيدة لستول ومجموع شعر السيّاب وهي دراسة لا يخفي الدكتور بنيس تحفظه عليها. مع ذلك لم يقم بدراسة بديلة ولا بين وجه الشبه مع إليوت. ويكاد اليوت أن يتحول إلى مسحوق مسحوق شربه الشعراء العرب فصاروا حديثين! وهكذا وخلافاً لما جاء في عبارة التحفظ التي يوردها الدكتور بنيس حول النصوص الواصفة فإنه سيكتفي بدراسة علي البطل وتعليقه على تصريح صحفي للسيّاب. وقد جاء في تعليق علي البطل:

«ونحس أن عينه كانت على سيتول وهو يدلي به، إذ عبر بوضوح عن اتجاهها في المضمون والشكل معاً حين كان يتحدث عن نفسه» . . إلى آخر المقطع^(٣).

النص الواصف الآخر الذي يستند إليه الباحث هو ما قاله الناقد والروائي جبرا إبراهيم جبرا من أن ترجمته لكتاب «أدونيس (أي تموز) (مسحوق

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٠٢.

سحري آخر)، وهو جزء مقتطع من كتاب الغصن الذهبي لجيمس فريزر، قد ترك أثراً في الشعر الحديث وفي شعر السيّاب خاصة. لأنه، كما يقول جبرا، لما قرأها بدر وجد فيها وسيلته الشعرية الهائلة التي سخرها فيها بعد لفكرته، لأكثر من ست سنين، كتب فيها أجمل وأروع شعره^(١). ما أبعد هذا الكلام عن تصور بنيس للنص وللمعنى والفكرة والوسيلة التي تسخر للفكرة!

المثال الثاني أحفل بالفجوات، وهو المتصل مباشرة بموضوعي.

مع أن الباحث قد اختار عيّنة من شعر أدونيس تبلغ سبع قصائد، إلا أنه في مسألة التداخل النصي وهجرة النص يركز على قصيدة «هذا هو اسمي». لن أغامر بنفي التداخل النصي ولا حضور نصوص غائبة تومض هنا وهناك. بل إن ما تملكه القصيدة وتظهره من صلة بمراجعها جزء لا ينفصل عن بنيتها وحركتها. لكن أقول إن الكاتب قد مارس على هذه القصيدة أحكاماً قبلية ومصادرات اعتباطية بدت غريبة في سياق هذا العمل المنهجي الرصين. ولأن هذه الأحكام تحيء في هذا العمل في موكب نظري علمي باذخ فقد توجب التدقيق فيها لئلا ينزلها ذلك الموكب الباهر منزلة الحقائق التي لا تقبل الطعن.

يقول الدكتور بنيس:

«منذ العنوان يتبدى لنا النص الديني غائباً في نص أدونيس. هذا هو اسمي ذو صلة مباشرة وفورية بالقرآن، وخاصة «أسماء الله الحسنى». تتحول الأسماء إلى اسم. وهو تحوّل يتدخل فيه قانون الحوار الذي أساسه القلب والنفي والتعارض، أو المحو كما تعلن عنه السلسلة الأولى من النص.. ماحياً كل حكمة^(٢)».

أليس الحكم هنا قائماً على التداعي الحر؟ فما الذي يقرر ما إذا كانت كلمة اسمي والإعلان عن الاسم انقلاباً عن الأسماء الحسنى وليست، مثلاً، ارتكازاً إلى تعليم الباري الأسماء لأدم، حيث تكون التسمية فعل معرفة،

(١) ورد في هامش ص ٢١٤ من المرجع السابق.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩١.

وتصبح عبارة «هذا هو اسمي» تعريفاً وتوكيداً لمضمون جديد للاسم والهوية بكونها «لغماً الحضارة». ثم كاقترح فقط، هل يُسمح «للعالم» والظرف التاريخي بالنفاذ إلى النص؟ ويكون علينا ألا ننسى كون القصيدة جاءت في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ وما تبعها من نقد ذاتي. وكاحتمال آخر يمكن أن نتذكر مشكلة أدونيس مع أسمائه^(١)، وإلى ذلك، هل من فعل يتردد في قاموس أدونيس أكثر من فعل اسميك بمعنى أحولك وأعطيك هويتك؟ لذلك أقول إن القراءة الواردة في الكتاب هنا قراءة احتمالية محضة رغم كلمات الجزم والتوكيد التي ترافقها.

يتناول الباحث المقطع الأول من القصيدة: ^(٢)

مأخياً كل حكمة هذه ناري
لم تبق آية دمي الآية
هذا بدئي

فيجد تداخلاً نصياً في الكلمات:

مأخياً حكمة ناري دمي بدئي

مأخياً يراها قادمة من وصية ابن عربي «انس ما علمت وامح ما كتبت وأزهدي في ما جمعت».

حكمة يراها قادمة من الحديث النبوي «إن من الشعر لحكمة».

ناري يراها قادمة من الآية «قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين».

وهذه النار هي التي تمحو. وهي عينها الشيطان المخلوق من نار. هذه

(١) انظر أدونيس وكتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، طبعة دار الآداب، بيروت ١٩٨٨، حيث يقول في قصيدة «أقاليم النهار والليل» وهي مؤرخة آذار ١٩٦٢: «يلزمني الخروج من أسائي / أسائي غرفة مغلقة / جب غائب علي أسير علي أحمد سعيد علي سعيد علي أحمد أسير علي أحمد سعيد أسير / يصارع يتكسر كالبلور / وأدونيس يموت». ويتكرر هذا المقطع: يلزمني الخروج من أسائي يلزمني الخروج من جلدي وأسائي» أربع مرات.

(٢) الشعر العربي الحديث، المجلد الثالث، ص ١٩٢.

النار الماحية، النار - الشيطان تحمل عين الدلالة الواردة في قصيدة رامبو «فصل في الجحيم» حيث الابن العاق Le mauvais sang يكون مصدر كل الانقلابات^(١).

دمي، في هذه المرحلة سيعتبر الباحث أن كلمة «دمي» و«دم» هي عين Le mauvais sang^(٢) أي ما يترجمه بـ«الابن العاق» وهذا الدم - الابن العاق هو الذي سيهدم ويؤذن بالبده. وبذلك يصبح القول «هذا بدئي» سمة لعقود الابن.

لا بد هنا من العودة إلى التساؤل: هل يعني التداخل النصي البحث لكل كلمة عن منبع نصي؟

وإذا قلنا بضرورة ذلك فما الأصول الإجرائية التي تضبط هذا البحث؟ ما الذي يحتم أن تكون كلمة «نار» هي نار الشيطان لا نار هيراقليس مثلاً أو نار الفينيق، أو نار قرطاجة. (ولا يحق لي أن أستدعي نار امبيدوقليس، ما دامت القصيدة تنتهي بتطلع إلى مستقبل بعيد حيث يقول: عائش في الحنين في النار في الثورة في سحر سمها الخلاق/ وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي...).

وفي غياب الضوابط والقرائن ألا نجد أنفسنا أمام خيارات للقارئ الدارس تبني نصه هو، أو تنتج قراءته الحرة، لا سيما متى سمح لنفسه بنسيان سياق النص ومناخه وسياق نصوص الشاعر التي ترسم ملامح فكره؟ وباسم التداخل النصي، لا سيما متى عوملت الكلمة الواحدة كنص أو كدليل على حضور نص غائب، تفتَح أبوابٌ للأسقاطات على النص المدروس لا حصر لها. ولست ادعي وجود قراءة هي القراءة بل إنني بينت في تحليلي لقصيدة هذا هو اسمي أن بناءها ذاته يستدعي تعدد القراءات. غير أن القراءات لا بد لها أن تستجيب لعناصر العبارة. مع التداخل النصي الذي تتحول فيه المفردات إلى

(١) المصدر نفسه ص ١٩١.

(٢) انظر مقاطع من قصيدة رامبو «فصل في الجحيم»، في نهاية هذا الكتاب.

أزرار تستدعي نصوصاً غائبة تصبح الدلالة منتجة في مراجع نصية، ونكون أمام مزلق إسقاط النص الغائب الملتصق، (وهي هنا نصوص متعارضة متباعدة: ابن عربي، الحديث النبوي، الشيطان، رامبو على النص المدرس. ويصبح المستوى العلائقي نفسه (القلب النفي التعارض وصراع النصوص^(١)) محكوماً بضرورة التأليف بين النصوص الغائبة^(٢).

سأكتفي في هذا الباب، بمثال واحد هو بيت القصيد في هذا البحث عن النصوص الغائبة، وهجرة النصوص. يقول الدكتور بنيس: إن قصيدة «هذا هو اسمي» (...) عرفت هجرة نص رامبو «فصل في الجحيم» إليها. هذا هو النص النواة، ثم هنالك سلالة النصوص القديمة والحديثة. عناصر هجرة نص رامبو إلى نص أدونيس يمكن حصر أهمها كما يلي:

١ - فضاء هدم الحضارة الأوروبية الحديثة ومكونها الديني - المسيحية.

٢ - الخروج على تصور البيت الشعري السائد.

٣ - التكثيف العالي لإيقاع الذات في كتابتها.

٤ - تقسيم النص إلى مقاطع لكل منها عنوانه الخاص.

٥ - دمج مقاطع غنائية قصيرة ضمن البناء النصي العام.

٦ - انشباك الرؤيا والحلم بالإيقاع الشخصي.

حصر هذه العناصر المهيمنة على هجرة نص رامبو إلى نص أدونيس قد يكون مآله البطلان.

ويواصل الكاتب: «(...) كتب رامبو فصل في الجحيم سنة ١٨٧٣ (من أبريل إلى غشت) مودعاً بها الحضارة الصناعية الحديثة والعقلانية

(١) المصدر نفسه ص ١٩١.

(٢) انظر تجميع المؤلف للعلاقة بين وصية ابن عربي بالمحو ومحو الحكمة التي يشير إليها الحديث النبوي وكيف أن هذه الدعوة إلى المحو تعارض محو ما يجيء في الحديث. يقول «عل أن هذا المحو المضاد لاختيار الصوفي، يجتلب من قلب الدلالة الدينية للنار التي منها خلق الشيطان» المصدر السابق ص ١٩٢.

الأوروبية. ونشر أدونيس هذا هواسمي في ماي ١٩٦٩ بعد أن انتهى من كتابتها في أوائل يناير من السنة ذاتها. أي أنها كتبت بعد هزيمة ١٩٦٧، وبها كانت صرخته في وجه تخلف العالم العربي وسلطة الاستبداد فيه، من هنا ندرك أن هجرة نص رامبو إلى نص أدونيس تحققت فيها الوظيفة التملكية^(١). وفي سياق هذا الموضوع نفسه يبيح حكمه بحصول الهجرة في الهجرة، أي هجرة النص الصوفي إلى شعر أدونيس عبر هجرة نص رامبو إليه، على قول لأدونيس جاء فيه «تعرفت على شعر رامبو فيما كنت مأخوذاً بالتجربة الصوفية، خصوصاً ما اتصل منها بالجانب التعبيري اللغوي. وكنت كلما تعمقت في قراءته، أقول في نفسي: كأن رامبو، رامبو فصل في الجحيم»، و«إشراقات» من السلالة نفسها، سلالة الجنون الصوفي».

لا يكفي الباحث بالاستناد في حكمه على نص واصف هو قول أدونيس (الذي يمكن أن نفهم منه اكتشاف رامبو عبر الصوفية، أكثر مما نفهم منه اكتشاف الصوفية عبر رامبو)، بل يضيف إلى هذا أدلة من نوع آخر وطبيعة لا تنتمي إلى النقد ولا إلى أي من علوم النص. أهم هذه الأدلة هو أننا لا نجد لدى أدونيس «ذكراً للهجرة في الهجرة، إضافة إلى أن أدونيس لا يعلق على هجرة نص فصل في الجحيم في هذا هواسمي وغيره. عدم التعليق لا يلغي رابطة الدم بين النصين. ذكر كلمة الدم، يأتي في هذا هواسمي عدة مرات»^(٢) وبلي ذلك إثبات العبارات. ثم يقول: «رابطة الدم» وشمة على جسد النص^(٣)، وقبل ذلك سبق له القول: «أسبق من ذلك ملاحظة أن أدونيس لم يترجم رامبو، بل ركز في ترجمة الشعر الفرنسي على سان جون بيرس منذ ١٩٥٧ (...) وهناك أيضاً ترجمته لشعر إيث بونفوا. وقد تحققت هجرة نصوص سان جون بيرس إلى نصوص أدونيس من خلال المقاطع المعنونة بـ «مزامير» في ديوان أغاني مهبّار الدمشقي»^(٤).

(١) المرجع السابق، ص ٢٠٦.

(٢) و(٣) المرجع السابق ص ٢٠٧.

(٤) المرجع نفسه ص ٢٠٦.

الدليل الذي يقدمه المؤلف على هجرة نص رامبو إلى نص أدونيس هو في كونه لم يترجمه ولا يشير إلى حصول «الهجرة في الهجرة». أما الدليل الوحيد المثبت في هذا الكتاب على تأثر أغاني مهيار الدمشقي بسان جون بيرس فهو في كونه قد ركز على ترجمته. أي نوع من الأدلة هي هذه؟ وأي نوع من التحقيق والفحص عن النية الجرمية؟! ولم يبين لنا الكاتب وجه التأثر بسان جون بيرس. وأعجب من هذا، الحكم بتأثره بيلف بونفوا بثلاث كلمات، في كتاب لا يترك، على المستوى النظري، شاردة تفوته في النظريات وعلوم النص الغربية. ولم يذكر لنا مثلاً ما إذا كان تأثر أدونيس باديأ في ما ترجمه بنفسه لسان جون بيرس أو في ما ترجمه علي اللواتي مثلاً. وهنا يحق لنا أن نسأل: هل التداخل النصي نتيجة لذاكرة الكلمات ومحملاتها الثقافية التاريخية ويخضع لما تخضع له العملية الشعرية من حدس وغفوية وتلقائية، أم هو عملية انتقاء غائي متعمد ومدرس ومحاولات للتخفي والإخفاء؟ وإذا صحت الحالة الثانية لماذا لا يبدع كل المطلعين على الآداب العالمية العظيمة نصوصاً شعرية عظيمة مثلها؟!

نأتي الآن إلى عناصر هجرة نص رامبو إلى نص أدونيس كما لخصها الدكتور بنيس.

١ - عن «فضاء هدم الحضارة الأوروبية»، التحليل الذي قمت به في هذا الكتاب يبين أن الهدم موجه لمظاهر الموت في الحضارة العربية ومظاهر القتل في الحضارة الغربية، بالإضافة إلى أن هذا الإطار الواسع لا يقدر أن يكون مهاجراً من نص إلى نص. وبشأن الموضوعات العامة أحيله على الناقد الفذ عبد القاهر الجرجاني.

٢ - أما «الخروج على تصور البيت الشعري السائد» فليس خصيصاً بمتكرها رامبو ولا أدونيس. فهذا الخروج يأتي في سياق تحرير التعبير. مارسه أدونيس وغيره. وأوصله السرياليون قبله إلى مدى بعيد، ومارسه أدونيس منذ أوراق في الريح.

٣ - وأما «التكثيف العالي لإيقاع الذات في كتابتها» فاذا ذكر أن الباحث يورده في مواضع عديدة من كتابه، وفي المجلدات الثلاثة، باعتبار أنه هو ما

يعرف به الشعر بذل التعريف بالعروض^(١).

٤ - «تقسيم النص إلى مقاطع لكل منها عنوان» لو صح وجوده هو شبه لا يكون هجرة. وليس لقصيدة «هذا هو اسمي» عناوين فرعية بل هي لافتات وشعارات ومن ثم اختراقات للمتن. غير أن العناوين موجودة في قصائد قديمة ومنذ ١٩٥٩ مثل «البعث والرماد» و«تحولات الصقر» (مؤرخة ١٩٦٣ - ١٩٦٤).

٥ - أما بالنسبة لدمج مقاطع غنائية قصيرة ضمن البناء النصي العام: فأحيل الباحث على قصائد لأدونيس منذ، «مرثية الأيام الحاضرة»، و«مرثية القرن الأول» حتى، «أقاليم النهار والليل» وصولاً إلى ديوان «المسرح والمرايا» كما أحيله على قصيدة «المسيح بعد الصلب» للسياب.

٦ - انشباك الرؤيا والحلم بالإيقاع الشخصي. ولست أعرف كيف يكون هذا سمة حصرية لقصيدة. أوليس صفة لكل شعر رفيع؟

هذه الخصائص التي يستنبطها الباحث ليبي عليها التشابه بين نص أدونيس ونص رامبو هي سمات عامة يشترك في معظمها، ولا سيما في ٢ و ٣ و ٦، كبار الشعراء في العالم.

وجه الشبه المادي الملموس الذي يورده الباحث هو كلمة «الدم» التي يعتبرها «وشمة على جسد النص»، على الرغم مما يذكره من اختلاف بين استراتيجية النصين، وعلى الرغم من إشارته إلى الظرف التاريخي الذي كتبت فيه قصيدة أدونيس، أي في أعقاب حرب سفكت فيها دماء العرب.

كيف تقدر كلمة مفردة أن تشكل وجه شبه أو تداخلاً بين نصين؟ وهل المفردة نص أساساً؟ أما عن دلالة هذه المفردة ذاتها، فالترجمة التي اعتمدها الباحث لـ *Le mauvais sang* وهي الابن العاق^(٢) فلإنها تؤثر على السياق

(١) يقول الباحث بهذا الصدد: «ولن يكون الشعر بعد هذا هو مجال العروض ولا الاستمارة. تعريفان نلفيها بتعريف تكثيف إيقاع الذات في كتابتها» الشعر المعاصر، ص ٦٨.

الذي جاءت فيه كلمة دم في نص رامبو. هذا علماً بأن الترجمة العربية المنشورة^(١) تختار الترجمة إلى «دم عفن» كما يظهر في المقاطع المثبتة من هذه الترجمة في نهاية الكتاب.

وما دام الباحث يختار مفردة ليقيم جسر التداخل، مفردة معجمية يجعل منها وشمة على جسد النص، أي حاملة دلالات وطابعة دلالات على جسد النص، من غير أن يبين الدلالات ولا وجه القرابة، فلإنني أقترح أن نحكم السياق، أن نحتكم مثلاً إلى ساحة الدلالة التي تتحرك فيها المفردتان:

في فصل في الجحيم، قدّم لنا الدكتور بنيس الضوء الأول حين ترجم «دم رديء» (وهو الترجمة الحرفية التي لا تأخذ السياق بالاعتبار ولا الدلالة المجازية) ترجمها إلى «الابن العاق» علماً بأن السياق يثي بدلالة المهجين أي نقيض الدم الصافي الأصيل. وفي السياق تتوارد سلسلة من كلمات تتصل بالجنس بمعنى السلالة والوراثة، كلمات مثلثات (ورثن، أسرة، الأسر، أبناء العائلات. جنس، كنت جنساً رديئاً، لم يثر جنسي إلا للثعب، الدم الوثني عائداً، الجلود، في أي دم أسير، أنتمي إلى الجنس الذي كان.. أنا بهيمة، أنا زنجي..).

هذا التوارد يشير إلى أن كلمة الدم في «فصل في الجحيم» ترد بمعنى السلالة والصفات الموروثة.

وفي هذا هو اسمي» ترد كلمة الدم في مناخ حرب وضحايا. فهي بمعنى الدم المسفوك. يدل على ذلك توارد كلمات تشير إلى الموت وأشكاله، وإلى العنف والثورة وأدوات القتل:

شفرة الليل - جرح - جرح - دمي غصن أسلم أوراقه - الثورة - لغم - شارع صف لبنان عليه أمعاء - استقر كالرمح - علي رموه في الجب - قتلها - سمعنا دماً رأينا أنيناً - جرح. اقتسمنا دم الملوك وجعنا - الأرض خوزة - حراب الوقية - نقياً كالعنف. وطني نهر من دم - سيف التاريخ يكسر في وجه بلادي - جيش من وجوه مسحوقة - جيش أسلم واستسلم - صوت الضحايا - دم الأحباء - لغة النصل - فأني مسنونة - غضب - الثورة - مقصلة.

(١) انظر، رامبو، «فصل في جهنم» ترجمة بن حيدة، الدار التونسية للنشر، تونس. وقد أثبتنا بعض المقاطع في نهاية الكتاب.

أما «دمي الآية» فإذا قارناها بما يجيء في الخاتمة

«عائش في الحنين في النار في الثورة في سحر سمّها الخلاق
وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي...»

أمكننا أن نستبين فيها دلالة الغداء وأن نلمس بذلك ملامح من مسار قصائد
أدونيس والقصائد العربية - لا سيما قصائد السيّاب - وحركة الموت / الحياة التي سادت
المنامخ الشعري بين الخمسينات والسبعينات .

إلى ما تقدم أضيف : ما دام بالإمكان الاستعانة بأدلة من خارج النص فإنه يمكن
الإشارة إلى نص غير شعري لأدونيس سبق كتابة القصيدة وارتبط بالمناسبة التاريخية
نفسها . هذا النص هو بيان من أجل ٥ حزيران^(١) .

صيغة هذا البيان مبنية أساساً على الأسئلة . ويمكن أن نقارن هذه الصيغة
بما يطبع قصيدة هذا هو اسمي من تساؤلات^(٢) . كيف يمكن القفز فوق هذا وما
يشهد به من انفعال الشاعر وغضبه للدم العربي المسفوك بحثاً عن رابطة دم
نتيجة ورود كلمة مشتركة؟

ثم هل من كلمة أكثر تردداً في شعر الحماسة العربية من كلمة دم؟ هذا
فضلاً عن دم نموز الذي صبغ الشعر الحديث بضع سنوات، لكي لا نذكر «دم
الثوار» من الجرائر حتى بدايات المقاومة عام ١٩٦٨ . وبالطبع ينبغي ألا ننسى
الذاكرة التاريخية في مداها الطويل .

والخلاصة أن الدكتور بنيس يستمدّ من مصطلح التداخل النصّي حريات
للحكم بالتشابه والتداخل تسمح بالارتكاز على مفردة، بل على تأويل شخصي
لمفردة، لا لإنتاج قراءة احتمالية أو شخصيّة، بل لصياغة حكم يتجاوز الشعراء
المدروسين وجيلهم إلى الحركة بكاملها .

(١) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن ص ١١ .

(٢) انظر ص ١٣ من هذه الدراسة، فقرة «الإجابة بصيغة السؤال» .

والمرتكزات المعرفية للباحث، والمقدمتان الأساسيتان اللتان أسس عليهما وحاول البرهنة عنهما (المعجز الغربي وتصنيف عزرا باوند) تظهر أن الكاتب ليس خارج العلاقة الإشكالية بالغرب والموقف الإشكالي من الحداثة. ويتجلى ذلك بشكل خاص في المجلد الثالث؛ حيث لا نكاد نتبين مسافة المؤرخ، تلك المسافة التي تبدو واضحة في المجلدين المعنيين بالتقليدية والرومانسية.

الفصل الثاني

القصيدة الشبكية

مدخل

تطرح هذه الدراسة محاولة للمساهمة في قراءة أحد النصوص الأدونيسية من منظور تأويلي . وهي تصدر عن شغف الالتحام باللغة، وولوج الجسد الحي للنص، لتحسس نبضه في الظاهر والباطن، والإرهاق لمسحياته في الصوت والصمت ، والارتحال إلى مكان السر في كهوفه الداخلية ، ومنابع الفيض في انبثاقاته الإبداعية، في محاولة لاستشفاف المعين البكر للشعور الإنساني الذي يحسده الشعر في أبهى تصوير للخلق الإبداعي . وإذ تحفظ الدراسة بحقها في التأويل واستيلاد النص، بقراءة الوجوه المتعددة التي يحتويها، فإنها في الوقت ذاته تبقى مدرجة ضمن السياق العام والشمولي للمفاهيم النقدية الحديثة، ومستفيدة من منطلقاتها وكشوفاتها. ولذلك أنهج في هذه الدراسة نهجاً يبي التحليل في مرحلتين وعلى مستويين: مرحلة أولية وصفية ظاهرية أتقصى خلالها تشكلات الإشارات اللغوية والظواهر الأسلوبية، ومرحلة ثانية دلالية تستند في التأويل إلى التشكلات والظواهر.

على أن تحويل النص إلى وسيلة، والعثور على هدف نقدي إلى غاية، هو ما تسعى الدراسة جاهدة لتفاديه وإقصائه، وذلك خشية الانصراف عن استكشاف الإبداع المتحقق في النص، إلى الوقوع في شرك المساجلة والمراجعة بين المناهج النقدية وآراء منظريها. ويتعبير آخر، المحاولة هنا، لا تتعدى كونها

مساهمة تأويلية تنوحي العثور على المنجز الإبداعي بتأويل آخر ومعرفة جديدة؛ فالشاعر هو صاحب المعرفة الأولى بالقصيدة. يحتويها في دواخله، ويحس نبضها، ودفقها، وحركتها، وهجودها، ثم يحترق بفرح ولادتها. بعد ذلك يتحوّل كل لقاء جديد بين النصّ والآخر إلى معرفة جديدة تستولد التجربة الإنسانية والإبداعية الكامنة فيه برؤية جديدة.

هذا الاستيلاء الإبداعي المتجدد سيكون باعثاً محرضاً لكل قارئ جديد للنصّ على اكتشاف دلالة الأشياء والكون واكتشاف ذاته عبر النصّ وخلالها.

انطلاقاً مما سبق، وبالإحالة إلى تفسير «رولان بارت»: «فإن النصّ هنا، هو المتلقي، يتلقّى المعرفة الأولى من الشاعر، ثم ينتهي لتلقي التأويل الجديد مع كل قراءة جديدة. وإذا كان كلود ليفي شتراوس يقول في كتابه «الأنثروبولوجيا البنيوية» بأن الأسطورة هي مجموع رواياتها أو صياغاتها^(١) فإنني قياساً على ذلك أقول إن النصّ الإبداعي هو مجموع قراءاته. وهذا يعني بأن القراءة التي طرحتها الدراسة للنصّ في الفقرات التحليلية لا تتعدّى كونها جهداً تأويلياً لا يسعى إلى تقرير النتائج، ولا يرضى بإضفاء الحتمية عليها. إنما يسعى إلى تقديمها كأحد الوجوه العديدة التي يحتمل النصّ القراءة بها. فالبنية اللغوية والتعبيرية للقصيدة الحديثة (وإلى حدّ ما كل قصيدة) تتسم بالاحتمالية، والتعدد. وإذا كان النصّ الإبداعي بهذه الاحتمالية فلا يقلد النصّ الواصف أو اللغة النقدية المحيطة أن تدّعي لنفسها حصريّة المقرب أو نهائية النتائج.

القصيدة الشبكية

أبدأ بالكشف عن ترددي الطويل لدى اختيار قصيدة من شعر أدونيس أبيها عليها بحثي الذي أشرت إليه في الفصل السابق؛ وما شعب هذا التردد وصعده، نزوعي الملحّ إلى قبول التحديّ الذي تنصب لي رايته قصيدة «هذا هو

(١) انظر كلود ليفي شتراوس «الأنثروبولوجيا البنيوية» ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٨ ص ٢٥٧ - ٢٥٩.

اسمي» كلما قرأتها وقرأت عنها. أضف أنه قد سبق لثلاثة^(١) من أبرز رواد النقد الحديث أن حللوها:

خالدة سعيد^(٢) وكيال أبو ديب^(٣)، ومحمد بنيس^(٤). كما أن كثيراً من الأعلام النقدية والأدبية تناولتها في مقالات عديدة تفاوتت بين تبريح وتقدير. غير أن هذه القصيدة أهمية بالغة من حيث تأسيسها لمرحلة شعرية جديدة. فإذا كانت «أغاني مهيار الدمشقي» ترسم خطأ عمورياً في شعر أدونيس، فإن «هذا هو اسمي» تشكل منعطفاً للقصيدة العربية المعاصرة برمتها، إذ إنها قد مدتها بطاقة تحويلية كبرى، موطدة لها دعائم النقلة من مرحلة الكتابة/ القول إلى مرحلة الكتابة/ الفعل.

لقد ظهرت القصيدة المعاصرة بشكل جديد، واهتمامات جديدة، وصوت مسكون بالرفض والتجاوز، والثورة على الجاهز، السابق، الثابت. إلا أن صوته - رغم حدته - أتسم بنبرة موحدة تتكرر في الشعر العربي، الأمر الذي يجعل هذا الرفض وهذا التجاوز كما يبدو أن فيه، عاثمين فوق سطوح العمل الكتابي دون أعياقه ودواخله.

إثر مزجئة ١٩٦٧ وفي زمن القمع السلطوي، وتدهور الوضع الإنساني للمواطن العربي، وتشظي الواقع المعيش، يأتي أدونيس في قصيدة «هذا هو اسمي» ليهدر دم النص التقليدي، ويفجره، ويعثر وحداته مستبشاً بدايات الجمل ونهاياتها، مزجراً قواعد بنائه من الداخل كي يتمكن من هدم الأسوار حول المتخيل التاريخي، ومن إسقاط أقنعة التاريخ ومخطوراته، وتفتيته لإعادة

(١) ذكرت لي دراسات أخرى عديدة في رسائل جامعية لم أوفق في الاطلاع عليها جميعها.

(٢) خالدة سعيد، حركة الإبداع - الطبعة الأولى ١٩٧٩. دار العودة - بيروت.

(٣) كيال أبو ديب، تحليل في مقاله النقدي: الحداثة، السلطة، النص، نشر في مجلة «فصول» للمجلد ٤. العدد ٣، القاهرة ١٩٨٤، ص ٣٤.

(٤) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها. ج ٣ - م. سابق.

بنائه عبر هدم القصيدة وتفجيرها وإعادة تشكيلها.

فاللغة الراهنة للشعر الحديث أصبحت صدى الانتهاء للواقع الاجتماعي المتفتت، لا الخروج عليه. «فالكتابة: كمؤشر ثقافي في ظل غياب الديمقراطية القسري، هي في النهاية لغة اللغة الجديدة. سلاح في وجه الإرهاب. أي أن الشعر لا يستطيع متابعة انفجاره الذي بدأ في الماضي القريب إلا عبر تجاوز أطره السابقة»^(١). فلا بد من الخروج من الثورة/ النظرية إلى الثورة/ الفعل، ولا بد من التفجير للخروج من زمن عدم إمكانية الخروج.

الثورة هي النقص، وهي كذلك في التجاوز، والتجاوز هو التحول والإبداع. والإبداع الذي يدعو إليه أدونيس في - الكتابة الجديدة - لا يكون في النص الموازي للواقع أو المحاذي له، بل يكون باستقطاب الواقع بكل عناصره المتفاوتة إلى زمن الكتابة لإثارة جدلية دائمة بين علاقات التحول والتكوين.

ومثل هذا الإبداع يتطلب التفجير «لغة المصالحة وإيقاع الذاكرة لم تعد تستطيع أن تحجب على مرحلة تبدو فيها الصراعات في أعنف لحظاتها»^(٢). والصراعات النابعة من أشد حالات اليأس وأعنف حالات الرفض، لا يتحقق تجاوزها من السلبي إلى الإيجابي المنجز، إلا لذوي الجرأة القصوى الذين يغامرون بقبول التحدي والخروج على الجاهز، والمتوارث. وأدونيس مفكر له إسهاماته التحويلية الرائدة في مسار الثقافة العربية المعاصرة، بدءاً من دوره التأسيسي في مجلتي «شعر» و«مواقف» الأدبيتين، مروراً بمؤلفاته النقدية، وانتهاءً بشعره الراحل أبداً في مدار التحول والتجاوز والابتكار، والمقيم في زويزة السؤال.

فما جديد الشاعر في «هذا هو اسمي»؟

أ- الرؤية الكاشفة من القراءة الأولى أمر يستعصي على أي قارئ أو دارسٍ لـ «هذا هو اسمي». فلا بد من قراءات عميقة وعديدة كي نستخلص

(١) الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الثالثة. بيروت ١٩٨٠، ص ٣٣.

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

من المنظور العام للقصيدة الرؤيـة الشموليـة التي نستنتجها عادة من القراءة الأولى للنص.

فللقصيدة بناء لغوي معقد يطل لأول مرة على التجربة الشعرية لأدونيس والقصيدة العربية المعاصرة في آن. بناء شبكي قابل للتنامي والانتشار في كل الاتجاهات، يسمح للمحاور والأصوات بالتسلل إلى «الداخل» عبر فجوات النسيج الشبكي الكثيرة، لتتقابل وتتقاطع وتنتهي مع المحور الرئيسي - الذات الكاتبة - ثم تتسلل عبر النسيج الشبكي إلى «الخارج» لتعيد هذا التسلل التعاقبي بين دخول وخروج، صعود وهبوط، مالكة حريتها الكاملة في تحديد الزمن ومسار الاتجاه لهذه الحركة التوالدية.

ليس للقصيدة مدخل ولا منتهى. تهطل البداية كسيل من المطر المفاجيء، لا يُستجمع، ويرافق هذا الهطول على مدى القصيدة هبوب عاصف لرياح لا تتوقف عن تناوب الحركة بين صعود وهبوط، وعصف وركود. وتنتهي القصيدة من حيث تبدأ بفتح نهايتها للاتصال بحركة الزمان الآتي:

- وطي هذه الشرارة/ هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي. وكأن القصيدة ذُيِّلَت بإعلان يقول «البقية في العمل المقبل» لكنه مكتوب بالحر السري.

إلا أن الحركة - الدائرية - الاستثنائية، برجع القول إلى ما كان الشاعر قد بدأه في زمن كتابة سابقة، وانتهاء هذا القول من حيث تبدأ القصيدة التي تُكتب في الزمن الحاضر، أو التي لم تُكتب بعد، كل ذلك يُعدُّ من السمات التي لا تكاد تخلو منها معظم قصائد أدونيس. فليس الجديد الذي يقدمه أدونيس هنا هو حركة القصيدة بل حركة الجملة الشعرية فيها.

من أهم طموحات الشعر الحديث إطلاق الكلمة - الدال - من أمرها، وتحريرها من أصلها الوضعي وثباتها السابق، والوصول بها إلى درجة اللامعنى (الصفر) حيث تتحول إلى إشارة حرة مشحونة بالمدلولات الغائبة، والدلالات اللانهائية. وما يفعله أدونيس هنا هو تحرير الجملة من أصلها الوضعي وثباتها السابق، وهذا هو جديده. فبعد تعامله الطويل مع

النص المتحرر من الحدود والبدائية والنهاية، يقدم تكويناً جديداً للجملة الشعرية المتحررة من حدودها، ومن نقاط البدء والانتها، فتصبح بداية الجملة ونهايتها نقطاً هلامية لا تراها العين. يصبح النص، بتعبير آخر جسداً هلامياً قابلاً للتشكل في وجوه عدة، دون صيغة نهائية. وهنا تفرض الكتابة على القارئ جهوداً لا بد من بذلها لإعادة تشكيل الوحدات المبعثرة، وتأليف الصيغة النهائية لها تمهيداً لقراءتها. وبذلك يتحمل القارئ دوراً جديداً يتعدى دوره السابق في المشاركة في إحياء النص، واستيلاده، والعثور على ومضاته الإبداعية التي لم تكتشف بعد، إلى المشاركة في فعل إنشائه وتأليفه. وتقول خالدة سعيد في ذلك، «تجد نفسك بعد هذا أمام مسألة جديدة هي القراءة، إذ كيف تقرأ هذه العبارة مثلاً: «هذيتُ كي أحسن الموت اصطفتِ النهدين بين تقاليدي - هل تقرأ - هذيتُ، كي أحسن الموت اصطفتِ... - أم - هذيتُ كي أحسن الموت، اصطفتِ النهدين بين تقاليدي - [...]» ومثل هذه عبارة - أرض تدور حولي أعضاؤك نيل يجري - هل تقرأ - أرض تدور حولي. أعضاؤك نيل يجري - أم - أرض تدور حولي. أعضاؤك نيل يجري - أرض تقرأ حلزونياً - أرض تدور حولي، حولي أعضاؤك، أعضاؤك نيل يجري؟»^(١). وهذا ما يعنيه القول بأن الرؤية الأولى من القراءة الأولى لن تتحقق في نص كهذا. إذ على القارئ أن يبدأ أول ما يبدأ، بجمع النص المبعثر، وإعادة الألفة إلى وحداته المتناثرة، وإعادة اللون إلى حروفه الغائبة (العطف مثلاً) وفواصله المحوّة، ونقاط التوقف، وإشارات التعجب، وما شابهها من العناصر المكتوبة في النص ولكن بحبر سري. بعد تحقق هذا الفعل يصبح النص مهياً للقراءة الأولى وما يليها.

وبذلك يؤسس أدونيس صيغة جديدة للدلالة بتحويله الجملة إلى حقل من الدلالات المشحونة بالاحتمالات المضاعفة. «داخل شكل الجملة هذه، تقيم اللغة علاقاتها الجديدة. تتحرر الكلمة من الكثير من مسبقاتها وتصبح جزءاً من السياق، لا يمكن فهمها بذاتها. الكلمة هي بمعنى آخر، تشكيل لمعانٍ محتملة،

(١) خالدة سعيد - حركية الإبداع - ص ٨٧ و ٨٨ م. سابق.

والسياق وحده هو الذي يؤكد على العناصر التي يجب تغليبها في هذا الاحتمال^(١). وهذا يحول الجملة من صيغتها كوحدة قائمة ونهائية إلى صيغة تختمل توالد جهل عديدة كوحداث لامنتهية وقابلة للتشكل في وجوه عدة. وبذا تخرج الكتابة من مدار الثبات إلى مدار التحول، وينقلب دور القارئ من سامع لصدى الجملة إلى قائل بصوتها.

وفي هذا العمل خلق وإبداع، وثورة في عملية البناء اللغوي داخل النص. ولكن، لماذا قام أدونيس بهذه الحركة المفاجئة؟ لماذا فجر اللغة بمكوناتها، والجملة بعناصرها، والنص بوحداثه، حتى استعصى فهم القصيدة على غير المتخصص؟ ولماذا تعرضت القصيدة والشاعر في آن إلى هجوم سلبي لم تنطفئ حدته حتى الآن؟ هل بلغ جوع أدونيس إلى التجديد وتجاوز الثوابت حداً دفعه إلى أن يوغل في التدمير حباً في التغريب وفي التغريب حباً في التجديد؟

رسالة القصيدة

يبدو أن زمن كتابة النص - في أعقاب ١٩٦٧ م - مؤثر مهم ينبغي ألا تغفله الإجابات عن الأسئلة السابقة. فهذا العمل الانكساري الحاد في زمن كتابة كهذا، لن يكون في واقعه وسيلة للتجديد بغاية التجديد، بل لا بد من أن يكون رمزاً لرسالة غائبة تقبع في ظل النص وليله. فما هي وسيلة الشاعر لإيصال هذه الرسالة؟ وما هي الرسالة التي أزاحها النص المبعثر عن مركزها في صوت القصيدة ومساحتها المرئية؟

١ - الوسيلة:

- أ - تخصيص النص بتفجيره كي يتج علة نصوص.
- ب - تخصيص الجملة بالمحوري تتج علة جمل.
- ج - التوجه إلى قارئ مغامر يقوم بقراءة متقصية يجمع فيها النص المبعثر ويعيد تأليفه بالصيغ المحتملة.
- د - إقامة وحدات البناء الداخلي للنص على علاقة الصراع.

(١) الياس خوري: دراسات في نقد الشعر - م سابق - ص ٦٤.

٢ - الرسالة / الغاية :

٢ - ١ : على الصعيد اللغوي :

- أ - إطلاق حرية النصّ من سلطة المنشئ / الشاعر.
- ب - إطلاق حرية القارئ من سلطة النصّ والشاعر في آن ، لإعادة تشكيل بناء القصيدة .
- ج - إثارة الصراع بين القارئ والمنشئ من جهة وبين القارئ والنصّ من جهة أخرى .
- د - إطلاق حرية القارئ في هذا الصراع لإعادة إبداع نصه .
- هـ - تحويل القصيدة إلى فعل حيوي .

٢ - ٢ : على الصعيد الشمولي / الوجودي :

- أ - الإقامة داخل الصراعات الكبرى عوضاً عن التسليم بوجودها .
 - ب - التمثيل باختراق الشكل / الجسد للقصيدة كمركز يقابل اختراق الشكل / الجسد للحضارة القائمة وطقوسها .
 - ج - خلق للقارئ المبدع يؤسس لخلق الكائن الإيجابي الفاعل .
 - د - تحويل الرفض من القول إلى الفعل ، ومن النظرية إلى التنفيذ .
- وبذلك يطرح الشاعر للجماعة تجربة عينية من خلال الدعوة إلى الإقامة في القصيدة المدمرة ، المبعثرة ، لإعادة الألفة إلى أرجائها والصلابة إلى بنيانها . ويكون القارئ المغامر الذي يقبل بإنجاز هذه المهمة معادلاً مُحْتَمِلاً للكائن المغامر الذي يقيم في الواقع المتشظي ، والوطن المتداعي ، ككائن يتحدى الصراعات والأطر القومية بزعزعتها ، لا بالنهاي بها .

القصيدة صرخة تترجم خروج الشاعر عن مدار الواقع الذي لا يكفّ عن اغتيال العقل واستباحة الإنساني . إلّا أن الشاعر يبحث عن طريق الخروج عبر التوسط في مسيرة الجماعة ، واكتشاف الذات من خلال الذات الجماعية للامة / الوطن . وبتعبير آخر يخرج الشاعر من دائرة الوعي الذاتي إلى مدار الوعي الجماعي ليطلق فيه صرخته طارحاً بها : قضية وحلاً .

أما القضية فهي أزمة الأمة العربية المعاصرة التي آلت إلى هزيمة ١٩٦٧ .

- «هذا زمن الموت، ولكن
كل موت فيه موتٌ عربيّ» [٠٠٠]

إنه آخر ما غنى به
طائر في غابةٍ مشتعلة..»

وللازمة العربية وجوه وأبعاد وأصوات تستدعيها القصيدة عبر محاورها
الرئيسية: الشاعر، وعلي، والناثر، ومهيار الذي اقتصر حضوره على صوته
مسموعاً من خلف الستارة. ومحاورها الأخرى التي تعبر المسرح لتوميء عن بعد
بالدلالة المتوارية خلف أسائها: نيرون، امرؤ القيس، المعري، الجنيد،
الحلاج، النفرى... الخ وأيضاً المرأة التي بَصُر بها الشاعر في مقصورة تستجير
الكتب المستنزلة، واكتفى بتصوير محنتها دون حضور صوتها أو ضميرها المتكلم في
القصيدة.

وأما الحل فيأتي في نفي الحلّ من مناخ القصيدة وتغييبه من مساحاتها
واستبداله بكمّ هائل من الأسئلة التي أتت في غالبيتها بصيغة الاستفهام
الإنكاري، حيث يتشابك النفي بالإقرار، والسلب بالإيجاب، كنسني قلبي للبحث
والعثور على جواب. فعندما يسأل أدونيس:

- هل موتك السيد النائم يغوي؟
هل يعرف الضوء في أرض علي طريقه؟
هل يلاقينا؟

يترك السؤال مفتوحاً، بلا إجابة.

وعندما يسأل التراث:

- ماذا أرى؟
أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات
(هل تعرف ناراً تبكي؟)

يترك السؤال مفتوحاً بلا إجابة.

وهذا فعل مؤثر لخلق الصراعات وتحريض الفكر على إعادة إنتاج الجدل وتشوير القلب . فالجواب المحلّد والصامت يصبح سالباً وهامشياً والمطلوب تحويل الإجابة إلى فعل لا إلى صوت، إلى خروج من الثبات إلى التحوّ، ومن الركود إلى الجنون.

يتحول المحور الرئيس - الذات الكاتبة - في القصيدة إلى أتون مشتعل أو رواقٍ من نارٍ تتناوب المحاور الأخرى على عبورها، والتوحد بها، والتحدث بصوتها، ليحترق الجميع في نار واحدة تصهر المحاور وتحولها إلى كتلةٍ واحدةٍ، وصوت واحد يطلق صرخة تعبر عن موقف نائر موحد، وتقترن بالمنوعات (السلطوية والاجتماعية والفنية) وتخترق الحضارة الموروثة في مستوياتها الذاتية والجماعية.

بدخل الشاعر إلى القصيدة بدخول جارف، كالطوفان:

- «ماحيّاً كلّ حكمة هذه ناري
لم تبقَ آية - دمي الآية .
هذا بدئي»

وهذه الصرخة المندفعة هي ردّ الفعل الفوري إثر تلقي فعل الإساءة والعدوان. وهو ردّ فعل غريزي يطلقه اللاشعور بانفعال أني يدفع به عن (أنه) أيّ مساس بالإهانة والتعدي. وبعد تفرغ شحنة الصرخة، سيبدأ صوت الشاعر وحدته بالتذبذب - كحركة المياه الراقصة - بين هبوط فارتناف، وخفوت وصعود، وتمايل متناغم فسكون للتلاشي.

يبدأ الهبوط الأول - بعد الصرخة - إلى أرض تدور حول الشاعر كدوامة تصبّه بالدوار وفقدان التوازن. ثم يتدفق إلى المقطع الأول سيل من الأفعال المتلاحقة بصيغ مختلفة (الماضي - المضارع - الأمر). وتأتي الضائير المتصلة بهذه الأفعال (الظواهر منها والمضمر) لتشير إلى حركة تقاطع المحاور، توحيدها وتباعدها، زمانها ومكانها، في حيوية متميزة:

[دخلت إلى حوضك / أرض تدور حولي / أعضاؤك نيل يجري / طفوننا /
ترسبنا / تقاطعت في دمي / قطعت صدرك أمواجي . . انهصرت / لنبدأ / نسي
الحب شفرة الليل / هل أصرخ أن الطوفان يأتي / لنبدأ / صرخة تعرج المدينة /
والناس مرايا تمشي / إذا عبر الملح التقينا / جسدي لا يقطف إلا موتاً / غصن
أسلم أوراقه / استقر / هل موتك . . . يغوي / لم أجذك /].

هذا الحضور الكثيف للأفعال المزدحمة في مقطع شعري صغير، يشير، على
المستوى الدلالي، إلى كم هائل من الدلالات التي توميء بصمت إلى المحاور
في نقاطها وتمركزها وتوحيدها وتباعدها. وإلى مكان الحدث، وزمانيه الحاضر
والآتي. وإلى تذبذب صوت الشاعر ومحاوره خلال تذبذب حالته النفسية.

فالمكان: هو المدينة / الوطن: «صرخة تعرج المدينة».

الزمان: هو الحاضر الذي تدور فيه الأرض حول الشاعر، والناس
مرايا تمشي، وتلتقي في جرح الملح والمرارة، ويصرخ فيه الشاعر: هل الطوفان
يأتي؟

الزمن الآتي: زمن الثورة والتغيير: لنبدأ، لنبدأ، التقينا.

الموت الجماعي: طفوننا، انهصرت - لم أجذك.

صوت الشاعر: دخلت - تدور حولي - تقاطعت في دمي - قطعت
صدرك أمواجي - هل أصرخ - جرحي يُقطف موتاً - دمي غصن أسلم أوراقه -
لم أجذك.

الصوت الجماعي: طفوننا - ترسبنا - لنبدأ - لنبدأ - التقينا.

الصوت الثوري: ماحياً كل حكمة هذه ناري.

لم تبقَ آية - دمي الآية

هذا بدئي

لنبدأ

لنبدأ.

صوت الانحسار واليأس: أرض تدور حولي - انهمرت - هل أصرخ أن الطوفان يأتي - صرخة تعرج المدينة - الناس مرايا تمثي - إذا عبر الملح التقينا .

صوت الانهيار الكامل: طفونا - ترسبنا - دمي غصنُ أسلم أوراقه - هل الصخر جواب؟ هل موتك . . يغوي - لم أجديك

وظاهرة تحميل الأفعال والضمائر للدلالة، وتوظيفها لنقل حركة المحاور وتحولاتها في دواخل النص ومقاطعها، ظاهرة طاغية في النص الأدونيبي . وتبدو فاعلية هذا التوظيف جلّية في تصعيد حركة الدلالة وإخصابها في بناء النص .

يتشكل في المقطع الأول من القصيدة خط مائل، شديد الحدة في وضوحه ودقته في الفصل بين الكلمات، أنقله مطابقاً لتشكّله في النص:

شكل (١)

هذه ناري
دمي الآية
هذا بدئي
ترسبنا
لنبداً
لنبداً
التقينا

هذا الخط المتجلي في مستهل القصيدة بوضوح، يحدد النواة المركزية التي تدور حولها القصيدة بأكملها . إذ إن هذا الخط لن ينقطع على مدى القصيدة وإنما سيقوم بانعطافات وانحناءات وغياب مؤقت تستدعيه المحاور وتقاطعاتها ليعاود تشكيله في مقاطع أخرى . وعندما يقرر الشاعر إنهاء القصيدة نجده يرسم هذا الخط المائل ليكتب في نقطة بدئه: «وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي . . .» ثم يترك للقارئ بياضاً منقطعاً ليقوم بإكمال الخط وملء فراغه الباقي في الزمان الباقي .

نعود ثانية لقراءة الدلالة الشعرية الممتدة على طول المحور المائل يساراً .
لنسجل الدلالة المقروءة منها، في الشق المقابل لها:

الثورة (٢) شكل	هذه ناري - هذا بدئي الفاعل / التحول
الموت	طفونا
الغرق في الركود	ترسبنا
العمل الجماعي	لنبداً لنبداً
الولادة الجديدة	التقينا

وبذلك تقترب الدلالات من الخط المائل بحركة انجذابية ثم تعطف مسارها بحركة تدرجية تشبه حركة الهبوط على السلام درجة درجة:



خط آخر يترأى للعين الفاحصة متراكباً فوق الخط السابق رقم «١» أو «٢». أنتزع هذا الخط لأقرأ به علاقة جديدة للدلول آخر يبدو في غاية الأهمية لإفصاحه عن العلاقة الجماعية التي تربط الشاعر بالأمة:

شكل (٤)

هذا بدئي
لنبداً
لنبداً
التقينا

ففي هذا البناء اللغوي تأتي الأفعال موارية دلالاتها خلف الضمائر - المتصلة والمضمرة - وخلف الصيغة الزمانية التي تشكلت بها. ففي الجملة الاسمية الأولى يأتي ضمير المفرد المتكلم مضافاً إلى الاسم «بدء» لينطق بالصوت المفرد للشاعر. يتلوها الفعل «لنبداً» مجزوماً بلام الأمر ومتكرراً مرتين متواليتين، والفاعل لكلا الفعلين ضمير الجمع المحذوف «نحن» الذي يتكلم بالصوت الجماعي المتوحد للشاعر والجماعة في آن. ثم يتبع ذلك فعل «التقينا» بصيغة الماضي وفاعله ضمير الجمع المتصل «نا» الذي يشير إلى استمرارية الصوت الجماعي. إلا أن صيغة الماضي في فعل التقينا تدل على حصول فعل اللقاء وتماه لأن الشاعر قد استحضر الزمن الآتي من غيبه، أي من المستقبل الذي سينتجق فيه الفعل الثوري التحويلي؛ وإذ يفعل ذلك، يكتشف أن رؤياه قد تحققت فعلاً وثبتت صحتها برؤية الولادة الجديدة التي توحد الثائر بموته، كي يمنحها للجماعة. هكذا يستحضر الشاعر فعل الالتقاء بالحياة الجديدة من زمنه المستقبلي إلى زمن الكتابة - الحاضر - بفعل «التقينا» الذي تشير صيغته - الماضي - إلى تمام حصول البعث.

وبذلك تطل الدلالة عبر الضمائر، والصيغة الزمانية للأفعال لتنقل بوضوح رسالة الشاعر عبر نقطتين:

الأولى: الحل الذي يقترحه الشاعر عبر البناء اللغوي الذي يتحول من صيغة المقرد «يدني» إلى صيغة الجمع «لنبدأ».

الثانية: الرؤية الفكرية للشاعر التي تؤكد أن الخروج من الأزمة وإعادة تشكيل الواقع يقتضيان الرفض الضدي على مستوى الفعل والممارسة. وأن هذا الفعل وهذه الممارسة لن يتحققا إلا بخروج الوعي من دائرة الذاتي إلى مدار الجماعي. فالدعوة في أصلها دعوتان: الوعي الجماعي من جهة والفعل الجماعي من جهة أخرى.

أعود الآن لقراءة الجمل الشعرية التي كُتبت في الطرف الأيمن للخط المائل بعد قراءتي السابقة لما جاء في طرفه الأيسر.

ولكي أكمل المقطع الشعري السابق الذي شطره الخط المائل إلى نصفين عليّ أن ألتقط أهم الجمل الشعرية (الإشارية) لإعادة بناؤها إلى مكانها الأصلي في النصّ (يمين الخط المائل). ولكن انطلاقاً من طبيعة البناء اللامتشكل للجمل وما أسميناه سابقاً: البناء اللغوي المولّد للجمل الاحتمالية، أبدأ في استعمال حقّي في إعادة تشكيل إحدى الجمل، وإعادة اللون إلى حرف الجر الذي أفترض أن الشاعر كتبه بحبر سري في النص. وذلك في الجملة التي كانت:

«أرضٌ تدور حوّلي أعضاؤك

نيل يجري طفونا ترسبنا...»

وأحوّلها إلى:

«أرض تدور حولي

أعضاؤك نيل يجري فيه طفونا ترسبنا»

وبذلك أكون قد لَوّنت حرف الجر الغائب عن النص (فيه)، وقد ترك له الشاعر بياضاً يشير إلى استمرارية الجملة لا توقفها. وأكون أيضاً مهياً للبدء في تقديم الرسم السابق (١) لأملاً الفراغ في شقه الأيمن مستقطبة من النص الجمل الشعرية التي ستلي في يمين الخط:

شكل (٥)

هذه ناري هذا بدئي دمي الآية	ماحيًا كلَّ حكمة لم تبق آية
ترسبنا	نيل يجري فيه طفونا
لنبداً	انهصرت
لنبداً	أصرخُ أن الطوفان يأتي
التقينا	جسدي لا يقطف إلا موتا

لا يسع المدقق في هذا التقابل الدلالي على طرفي المحور المائل إلا أن يتساءل: هل رسم الشاعر هذا الخط قبل البدء بالكتابة؟ وهل جاء التعانق الدلالي بهذا النسق العجيب قصداً أم مصادفة؟

وإذا كان السؤال يستدعي البحث والاستكشاف فإن رحلة الاستقراء في نسيج القصيدة تشير إلى استمرارية هذا الخط، وإلى استمرارية تقابل الإشارات وعناق الدلالات على طرفيه، على مدى القصيدة بكاملها. وبذلك يمكننا أن نعيد تشكيل الرسم (٢) بصيغة تثبت في عكسها كما يلي:

شكل (٦)

الثورة ↓ المحو - التحول	ماحياً كل حكمة لم تبقى آية
الموت ↓ الغرق في الركود	أعضاؤك نيل يجري فيه طفونا
الطوفان ↓ يححو ما قبله	هل أصرخ أن الطوفان يأتي؟
الموت ↓ لولادة الحياة الجديدة	جسدي وردة على الجرح لا يقطف إلا موتاً

كما أن باستطاعتنا أن نستعمل الرسم السلمي نفسه المبين لحركة المسار الدلالي الهابطة تدريجياً والمبينة في الرسم رقم (٣) ليخدم حركة النص المرصود في عيّن الخط المائل «٦» دون تعديل أو تبديل.

في نهاية المقطع الأول من القصيدة يبدأ الهبوط التنازلي، للحركة، والصوت، والإيقاع، وجزالة اللفظ، والمفردة، لتهبط قوة المدّ والدفع في القصيدة من حد التلاشي.

أنتقي من المقطع بعض الأفعال والمفردات لاسترجاع قوة المدّ والدفع فيه:
ماحياً / حكمة / ناري / آية / دمي / بدئي / طفونا / ترسبنا / تقاطعت -
انهصرت. لنبدأ / شفرة / أصرخ / الطوفان / صرخة / تعرج / الملح / الجرح /
موتاً.

بعد هذه الجزالة يأتي الهبوط المفاجيء في هوة الحفوت والانسحاق:

- هل أنت؟
هل موتك السيد النائم يغوي؟
... أنت؟ لم أجدك

وتسجل القصيدة هنا البداية الأولى لهطول الأسئلة المتواصل (سأعود إلى ذلك لاحقاً) ولانحسار الشاعر وهبوطه مسحوقاً حتى الأعياق، باحثاً عن طفولة لن يجدها، بعد أن أضاع قدرته على الانسحار بما يغويه في ماضٍ أو حاضر أو مستقبل.

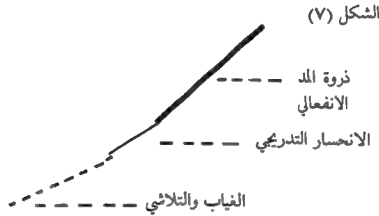
«دمي غصن أسلم أوراقه استقر»
ثم يطرح جواباً مثبتاً في سؤال: «هل الصخر جواب؟»
ثم يدخل الشاعر في غيبوبة الخلاص بنفيه للواقع الفيزيائي حوله:
- لم أجدك

من رحلة الاستقراء في سواد القصيدة تتجلى أهمية ما أسميته «بالخط المائل» على مدى القصيدة بكاملها من حيث كونه العماد المحوري الذي يقوم عليه البناء الدلالي للقصيدة. فهو أشبه ما يكون بعماد الخيمة الذي يُشدُّ إليه نسيجها من الرأس إلى الأوتاد التي تُضرب في أمكنة وأزمنة متباعدة.

ففي مطلع القصيدة رأينا أدونيس يضرب هذا العماد في المقطع الأول ويشحنه بقوة جاذبة تستقطب الدلالات، كمثل استقطاب القضيب الممغنط لبرادة الحديد. ولا يفتأ الشاعر يستدعي إلى خيمته الأصوات، والأشخاص، والمدن، والجيش، والسلطين، والفقراء، والكتّاب، والشعراء، والنساء، والأطفال، والشوار... ويستحضر الماضي والمستقبل إلى زمن الكتابة، حتى تتحول أرض الخيمة إلى خشبة مسرحية يُقام عليها الفصل الأول بتوارد الأصوات وتشابك الأحداث، وموالة الظهور والخروج، والانقسامات الصوتية المتعالية في جلبة هادرة، حتى إذا ما أخذ عصفُ الأحداث يرهق تركيز الشاعر وقوة احتياله، وبدأ بالتشرنق داخل الخيمة التي تتكور حوله، أخذ الخط/ العماد بفقدان قوة الجذب وشحنته، وبدأ الهبوط المفاجيء من أعنف حالات المد إلى

أفدح حالات الانحسار، حيث تأخذ برادة الحديد بالتباعد عن المحور،
والتساقط متناثرة في قاع المقطع الشعري (أسلم أوراقه استقر) (هل موتك
السيد النائم يغوي؟) حتى إذا ما تداعت قواه تحت وطأة التبايرج، نطق الشاعر
بآخر جملة قبل الثلاثي: لو أن الفتى حجر، لكان الحجر هو الجواب للمعاناة.
ثم قال: «لم أجدك» ليدخل في غياب الخلاص. ويسدل الستار إيذاناً بانتهاء
الفصل الأول.

أعود لأمثل لهذه الحركة الهابطة في هذا المقطع بالرسم التالي:



وأشبه كثافة الدفق الحيوي الميَّنة أعلاه وتحولاتها بحركة الموجة التي تتكون
في وسط البحر ما بين أعماق نقطتين، عمقاً ومسطحاً، حيث تبدأ حركتها بدفع
صاخب عنيف يأخذ بفقدان قدرة الدفق وحيويته تدريجياً، حتى إذا ما اقتربت
الموجة من مسافحتها، ضاقت... ثم تلاشت... لتُبْعَث من لحظة العدم.

في هذه النقطة تتوقف قراءتي للمقطع الأول الذي ابتدأ وانتهى في
الصفحة الأولى من القصيدة.

كي أقوم بتصفح القصيدة حتى آخرها بحثاً عن مضارب أدونيس التي
هي عدد المقاطع التي يتكون منها بناء القصيدة. رأيت تقطيع النص تبعاً
للمساحات التي تظهر فيها النواة الدلالية المغنطة والتي تقوم بجذب

المحاور وتسخيرها للنقل والإيصال. وذلك بعد التأكد من استعصاء التقطيع تبعاً لهبوط المحاور الأساسية في النص بحركة زئبقية، وإطلالات عابثة، وأصداء مركبة، تتنافى في مدى زمني دائم التحرك والانشطار، الأمر الذي لا يسمح بتقاطعها في خطوط هندسية محددة.

ويمكننا متابعة المحاور الدلالية الماثلة في كل من المقاطع الثلاثة:
(ماحياً كل حكمة - هذا لهي ماحياً - طار في وجهي نسر المثل لها في
الجداول التالية:

شكل (٨)

الشق الأيمن من المحور الأول: (ب ١) - مقطع ماحياً كل حكمة -

١ -	ماحيّاً كلّ حكمةٍ	الحياة
٢ -	لم تبق آية	الموت
٣ -	أعضاؤك نيل يجري	الحياة
٤ -	طفونا	الموت
٥ -	قطعت صدرك أمواجي	الحياة
٦ -	انهصرت	الموت
٧ -	هل أصرخ أن الطوفان يأتي؟	الحياة
٨ -	الناس مرايا	الموت
٩ -	حبي جرح	الحياة
١٠ -	هل الصخر جواب؟	الموت
١١ -	عندي لثديك هالات ولوع	الحياة
١٢ -	أين أنت؟	الموت

شكل (٩)

الشق الأيسر من المحور الأول:

(ب٢) - مقطع: ماحياً كل حكمة:

١ -	الحياة	هذه ناري
٢ -	الموت	دمي الآية
٣ -	الحياة	أرض تدور
٤ -	الموت	ترسبنا
٥ -	الحياة	تقاطعت في دمي
٦ -	الموت	لنبدأ (من العدم)
٧ -	الحياة	صرخة تعرج المدينة
٨ -	الموت	تمشي على الملح
٩ -	الحياة	جسدي وردة على الجرح
١٠ -	الموت	هل موتك السيد النائم يغوي؟
١١ -	الحياة	لوجهك الطفل وجه مثله
١٢ -	الموت	لم أجلك

شكل (١٠)

المحور الدلالي الكامل (ب ١)+(ب ٢) للمقطع الأول:

(ب ٢)

(ب ١)

حياة	ماحيًا كل حكمة	هذه نارِي
موت	لم تبق آية	دمي الآية
حياة	أعضاؤك نيل يجري	أرض تدور حولي
موت	طفونا	ترسبنا
حياة	قطعت صدرك أمواجي	تقاطعت في دمي
موت	انصبرت	لنبداً (من العدم)
حياة	هل أصرخ أن الطوفان يأتي؟	صرخة تخرج المدينة
موت	الناس مرايا	تمشي على الملح
حياة	حيي جرح	جسدي وردة على الجرح
موت	هل الصخر جواب؟	هل موتك السيد النائم يغري؟
حياة	عندي لثديك هالات ولوع	لوجهك الطفل وجهٌ مثله
موت	أين أنت؟	لم أجذك

شكل (١١)
الشق الأيمن للمحور الثاني: (ج ١) - مقطع هذا لمي ماحياً -

١ -	هذا لمي	الحياة
٢ -	عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى	الموت
٣ -	الجسد الباحث عن دفنه	الحياة
٤ -	تقدموا فقراء الأرض	الموت
٥ -	رأيت أن تلد الثورة أبناءها	الحياة
٦ -	هل أنت في قبري؟	الموت
٧ -	زمني لم يحىء	الحياة
٨ -	مقبرة العالم جاءت	الموت
٩ -	قادر أن أغير	الحياة
١٠ -	وقفت خطوة الحياة	الموت
١١ -	تعرف ناراً تبكي	الحياة
١٢ -	أرى سيافين	الموت

شكل (١٢)
الشق الأيسر للمحور الثاني : (ج ٢) - مقطع هذا لهبي ماحياً -

١ -	الحياة	ماحياً
٢ -	الموت	عندي مدينة تحت أحزاني
٣ -	الحياة	المدينة أقواس جنون
٤ -	الموت	هذا الزمان أسهال ودمع
٥ -	الحياة	اتبعني
٦ -	الموت	قبرت ملايين الأغاني
٧ -	الحياة	وجئت
٨ -	الموت	عندي لكل السلاطين رماد
٩ -	الحياة	لغم الحضارة اسمي
١٠ -	الموت	استراحت الحضارات
١١ -	الحياة	أحمر بسؤالاتي
١٢ -	الموت	والأرض وردة مقطوعة

المحور الدلالي الكامل للمقطع الثاني: (ج ١)+(ج ٢)

شكل (١٣)

(ج ٢)

(ج ١)

هذا لهي	ماحيًا
عندي ما يجعل الفصن الأخضر أفعى	عندي مدينة تحت أحزاني
الجسد الباحث عن دفنه	المدينة أقواس جنون
تقدموا فقراء الأرض	هذا الزمان أسال ودمع
رأيت أن تلد الثورة أبناءها	اتبعيني
هل أنت في قبري؟	قبرت ملايين الأغاني
زمني لم يحى	وجئت
مقبرة العالم جاءت	عندي لكل السلاطين رماد
قادر أن أغير	لغم الحضارة اسمي
وقفت خطوة الحياة	استراحت الحضارات
النار تبكي	وأعو بسؤالاتي
أرى سيافين	والأرض ورده مقطوعة

الشق الأيمن للمحور الثالث: (ص ١) - مقطع طار في وجهي نسر -

شكل (١٤)

ص ١

١ -	طار في وجهي نسر	الحياة
٢ -	صحرائي تنمو	الموت
٣ -	أعطي نفسي لهاوية الجنس	الحياة
٤ -	التخيل والواقع روما	الموت
٥ -	استقر كالرمح يا نيرون	الحياة
٦ -	لم أكل العشيّة غير الرمل	الموت
٧ -	رأيت شعلة المسافات	الحياة
٨ -	عليّ رموه في الحبّ	الموت
٩ -	الشمس تشرق على الكون	الحياة
١٠ -	الشمس تقتل قتلاً جماعياً	الموت
١١ -	هل يلاقينا الضوء؟	الحياة
١٢ -	نحن الغياب	الموت

الشق الأيسر للمحور الثالث (ص ٢) - مقطع طار في وجهي نسر -
شكل (١٥)
(ص ٢)

١ -	الحياة	قَدَسْتُ الفوضى
٢ -	الموت	لبنان صفّ أمعاء في شارع
٣ -	الحياة	أعطي للنار فاتحة العالم
٤ -	الموت	مدينة الله والتاريخ روما
٥ -	الحياة	جوعي يدور كالأرض
٦ -	الموت	أنهجي أحجاراً وهياكل
٧ -	الحياة	رأيت أمواج الحلم الأبدي
٨ -	الموت	عليّ غطوه بقشّ
٩ -	الحياة	الشمس تشرق على عليّ
١٠ -	الموت	الشمس تحمل قتلاها
١١ -	الحياة	سمعنا دماً
١٢ -	الموت	نحن الغياب

المحور الدلالي الكامل للمقطع الثالث: (ص ١)+(ص ٢):

شكل (١٦)

(ص ٢)

(ص ١)

طار في وجهي نسر	قدسْتُ القوضى
صحرائي تنمو	لبنان صَفَّ أمعاءه في شارع
أعطي نفسي لهاوية الجنس	أعطي للنار فاتحة العالم
التخيّل والواقع روما	مدينة الله والتاريخ روما
استقرّ كالرمح يا نبرون	جوعي يدور كالارض
لم أكل العشبة غير الرمل	أتهجّي أحجاراً وهياكل
رأيت شعلة المسافات	رأيت أمواج الحلم الأبدي
عليّ رموه في الحبّ	عليّ غطّوه بقشّ
الشمس تشرق على الكون	الشمس تشرق على عليّ
الشمس تقتل قتلاً جماعياً	الشمس تحمل قتلاها
هل يلاقينا الضوء؟	سمعنا دماً
نحن الغياب	نحن الغياب

تتجلى في المحاور الدلالية السابقة حركة القصيدة الهابطة والمتناوبة في انتقالها المفاجيء بين الدلالة العدمية (الموت، الركود، الدوار، الجمود، الغياب) وبين الدلالة الحيوية (الدم، الثورة، النار، المحو، الجنس، الجنون، التحول). وذلك بالإضافة إلى الصفات الرئيسة التالية:

١ - كونها مفتوحة الطرفين، حيث يتمكن النسيج البنائي لكل من البداية والنهاية (للمقطع والقصيدة في آن) من الامتداد والتلاحم مع فقرات أو نصوص أخرى.

٢ - كونها ذات حركة مركبة تتناوب بين حركة المدّ/ الحسر صعوداً وهبوطاً، والحركة الأفقية الدائرية التي تفضي كل دائرة فيها إلى التي تليها، والحركة الاندياحية المفتوحة على الكوني/ اللانهائي^(١).

٣ - أن سياقها الدلالي ينجذب دوماً نحو انبثاقات المستقبل.

على أن ما أودّ التركيز عليه هنا هو أن هذا التقابل الدلالي المتجانس لا يقتصر على توافق الدلالة بين طرفي المحور في المقطع الواحد فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى تحقق هذا التوافق واستمراره بين المحاور الدلالية المتعددة - حيثما وجدت - في القصيدة توافقاً تاماً تُمكن معه استمرارية الانسجام الدلالي بين شقي المحاور من إعادة تشكيل المقاطع الشعرية من فقرات متباعدة، وبرجوه عديدة، دون أيّ مسّاسٍ بدلالة السياق العام للمقطع من جهة والقصيدة بكاملها من جهة أخرى.

للتمثيل على ذلك سأعتمد في الجدول التالي إلى إدراج النصف الأيمن - فقط - لكل من المقاطع الثلاثة الأولى في القصيدة: ماحياً كل حكمة - وهذا لمي ماحياً - طار في وجهي نسر - في محاولة لقراءة الدلالة الحاصلة من هذا الدمج، ومتابعة الانسجام الدلالي في المقطع المشكّل رغم الحذف الكامل للنصف الأيسر من هذه المقاطع جميعها:

(١) راجع حركة القصيدة ص ١٧٨ - ١٨٩.

شكل (١٧)

(ب ١)

(ج ١)

(ص ١)

ماحيًا كلَّ حكمة	هذا لمحي	طار في وجهي نسر
لم تبق آية	عندي ما يجعل الفصن الأخضر أفتى	صحراوي تنمو
أعضائك نيل يجري	الجسد الباحث عن دفته	أعطي نفسي لهاوية الجنس
طفونا	تقلّموا فقراء الأرض	التخيل والواقع روما
قطعت صدرك أمواجي	رأيت أن تلد الثورة أبناءها	استقرّ كالرمح يا نبرون
انهصرت	هل أنت في قبري؟	لم أكل العشية غير الرمل
أصرخ أن الطوفان يأتي	زمني لم يحى	رأيت شملة المسافات
الناس مرايا	ومقبرة العالم جاءت	عليّ رموه في الحب
حبي جرح	قادر أن اغيّر	الشمس تشرق
هل الصخر جواب	وقفت خطوة الحياة	الشمس تقتل قتلاً جماعياً
عندي لثديك هالات ولوع	هل تعرف ناراً تبكي؟	يلاقينا الضوء
أين أنت؟	أرى ميايقين والأرض ورده	نحن الغياب

من الجدول السابق تتضح إمكانية تشكيل مقطع جديد من الجمع بين
(ب ١)+(ج ١) أو (ج ١)+(ص ١) أو (ب ١)+(ص ١) ليشكل كل منها مقطعاً
شعرياً متكاملًا، قابلاً للالتحام في سياق القصيدة بانسجام دلالي تام.

كما تتضح أيضاً إمكانية الجمع بين: (ب ١)+(ج ١)+(ص ١) أنصاف
المقاطع الثلاثة السابقة جميعها في آن، ليشكل من دمجها معاً مقطع جديد قابل
للالتهام في سياق القصيدة الدلالي سواء اعتمدنا في ذلك تنابع المقاطع حسب

ورودها في النص، أو اعتمدنا بعثتها وجمعها كيفما اتفق.

وزيادة في إيضاح النقطة الأخيرة أقوم في الجدول التالي بالجمع بين أنصاف المحاور المتباعدة التالية:

(ج ١)+(ب ٢)+(ص ٢)+(ج ٢) لقراءة الدلالة الحاصلة من ذلك.

شكل (١٨)

(ج ١)	(ب ٢)	(ص ٢)	(ج ٢)
هذا لمحي	هذه ناري	قنستُ الفوضى	ماحياً
عندي ما يجعل الفصن الأخضر أفعى	دمي الآية	لبنان صفتُ أمعاه في شارع	عندي مدينة تحت أحراني
الجسد الباحث عن دفته	أرض تدور	أعطي للنار فاتحة العالم	المدينة أقواس جنون
تقدموا فقراء الأرض	ترسبنا	مدينة الله والتاريخ روما	هذا الزمان أسبال ودمع
تلد الثورة أبناءها	تقاطعت في دمي	جوعي يدور كالأرض	اتبعيني
هل أنت في قبري؟	لنبداً	أحجار قصور هياكل	قبرتُ ملايين الأغاني
زمني لم يحج	صرخة في المدينة	الحلم الأبدى	جئتُ
مقبرة العالم جاءت	تمشي على الملح	عليّ غطوه بقشّ	عندي لكل السلاطين رماد
قادر أن أغير	جسدي وردة على الجرح	الشمس تشرق	لغم الحضارة إسعي
وقفت خطوة الحياة	هل موتك السيد يغوي؟	الشمس تحمل قتلاها	استراحت الحضارات
نار تبكي	وجهك طفل	سمعنا دماً	أعو بسؤالتي
أرى سيّافين	لم أجذبك	نحن الغياب	الأرض وردة مقطوعة

وبذلك تتضح لقارئ الجدول الإمكانيات والوقوعات التالية :

- ١ - إمكانية الجمع الانتقائي بين اثنين من أنصاف المحاور المدرجة.
- ٢ - إمكانية الجمع الانتقائي بين ثلاثة من أنصاف المحاور المدرجة.
- ٣ - إمكانية الجمع بينها جميعاً كما في الشكل المدرج سابقاً، أو عبر تغيير مواقعها دونما تحديد.

٤ - أن في ذلك ما يحقق إمكانية تبديل مواقع الفقرات النصية ودمجها بوجوه مختلفة مع الحفاظ على سلامة السياق الدلالي العام للقصيدة.

٥ - أن المقطع المتشكّل من دمج اثنين أو أكثر من أنصاف المحاور الدلالية يتمكّن من الحفاظ على نفس السياق الدلالي الخاص به، نظراً للتوافق الدلالي بينه وبين المقاطع التي تشكّل منها.

٦ - إمكانية تلاحم المقاطع المشكلة والمتعددة مع جسد القصيدة بتلاؤم تام.

٧ - محافظة القصيدة على حركتها المركّبة من جهة، وعلى استمرار تناوب هذه الحركة المتعاقبة بين الدلالة العدمية والدلالة الحيوية (حياة ← موت ← حياة . . .) من جهة أخرى.

تلك هي القصيدة الشبكية التي دعا إليها أدونيس تنظيراً وإنجازاً، والتي طرحت معطيات إبداعية جديدة للقصيدة العربية المعاصرة من أهمّها:

١ - النصّ المفتوح القادر على مدّ بنائه اللغوي والدلالي بصورة تقبل الاندماج مع نصوص أخرى من جهة، والقابل للالتحام مع ما تباعد من فقراته النصية بتوافق تام، من جهة أخرى.

٢ - النصّ المتعدد القابل للتشكّل في وجوه متعدّدة.

٣ - الدلالة الاحتمالية القابلة للتباين والتعدّد.

هذا الإبداع المعقّد، القابل للتشكّل في وجوه متعدّدة، يستدعي بالضرورة موهبة إبداعية متعدّدة الوجوه. إذ لا يسعّ المتمكّن من تجربته الشعرية

في مجال الشعر الحديث أن يعول على شفافية الحسّ والدفق الشعوري / الوجداني، أو على ما يتدعه الخيال. بل لا بدّ من إحاطة ذلك كلّه بالجهد العقلي المتيقّظ، والمتمكّن من السيطرة على أنظمة النصّ وحركته المعقّدة. لأن الولادة الفنيّة للقصيدة الحديثة لا تكتمل إلا باجتماع روافدها الثلاثة: الفيض الشعوري، والخيالي، والعقلي في آن.

ورغم عشوري على هذا المحور الدلالي الذي سبقت الإشارة إليه في مقاطع أخرى من النصّ ووروده ماثلاً مستقيماً ومنكسراً مكوكي المسار في مقاطع غيرها، ومستقيماً عمودياً في المقاطع الغنائية، فقد بدا في العديد من المقاطع الباقية متقطعاً، ممحواً في بعض أجزائه، يشبه خطأ غزياً - نسبة إلى الغرز (أي كشكيل الخيط الذي يغرز بإبرة الخياطة في النسيج فتظهر غرزة منه على سطح النسيج وتتوارى الأخرى مخفية في الوجه الخلفي).

وأمثّل لهذا الظهور الخيطي المتقطع بالمقطع الشعري الذي تتجلّى به أعظم لحظات الشاعر هولاً وروعاً، لحظة الإصابة المباغتة برأس الحربة:

«جيش من وجوه مسحوقٍ يعبر التاريخ جيش كالخيط أسلم واستسلم
جيش كالظل أركض في صوت الضحايا وحدي على شقّة الموت كقبر
يسيرُ في كرة الضوء

انصهرنا [...]»

فما يفرضه الخلدس هو أن نتوقع بعد الهزيمة الصاعقة والوصول إلى لحظة الانصهار، نفور الصرخة، اللاإرادية، التي يدفع بها اللاشعور فعل العدوان عن (أناه). لكننا تُفاجأ بالهبوط الفوري إلى مرحلة الانسحاق الهذيانّي التي سيطول مكوث الشاعر فيها من خلال مقطع غنائي طويل يتدرّج عبر المقاطع التالية:

١ - هطول الأسئلة المتوالية: - هل أنت غابة؟ - هل كنت جاحزاً؟ - هل أنت شمسي؟ - هل أنت صوتي؟ -

٢ - استدعاء الصوت الغنائي لمهيار:

وهكذا أحببت خيمة
وجعلت الرمل في أهدابها
شجراً يطر والصحراء غيمة [...]».

٣ - جملتان فعليتان مسبوقتان بربما ترجيحاً للدلالة الاحتمالية:

«ربما تولد بعد التسمية
زهرة أو أغنية»

«ربما استيقظت الأرض وعادت
طفلة أو حلم طفلة».

٤ - العودة إلى حلم الثورة بصوت مفرغ من الحدة في النسبة، ومبطن
بالسؤال الذي سيبي الجملة ويتبعها:

سيجيء الرافضون
ويجيء الضوء في ميعاده...».

٥ - العودة إلى السؤال، في سؤالين متكررين، مسبوقين بأداة الاستفهام -
هل - التي يحتمل كتابتها بالحبر السري في البياض الذي تركه الشاعر قبل جملة -
سيجيء الرافضون - في الفقرة السابقة:

«هل لتاريخي في ليلك طفلاً
يا رماد المدفأه
هل لتاريخي في ليلك طفل /

٦ - البحث عن ملجأ ومهرب بصيغة السؤال أيضاً، وبدء الشعور بالدوار
قبل الدخول في غيبوبة الخلاص:

«الغبار التراثي في العظم
ألجأ؟ هل يلجئ الغبار

لا مكان ولا ينفع الموت... هذا دوار».

٧ - التوحد بالعدمية عبر التوحد بالزمن الذي تحوّل إلى جثة:

«لا حراك»

أعود في الرسم التالي لأجمع بين المحور الدلالي - غير المتقطع - في المقطع الأول للقصيدة (ع.غ) وبين المحور الدلالي - المتقطع - جملًا ودلالة في المقطع الغنائي السابق (س.ص).

شكل (١٩)

س.ص

الجملة	الدلالة
جثة مكسورة أمة مهزومة	الموت
ربما استيقظت الأرض	احتمال الولادة
لا حراك	العدم

ع.غ

الجملة	الدلالة
هذه ناري	الثورة
طفونا ترسبنا	الموت
لنبداً	إعادة تشكيل الواقع
التقينا	الولادة
جسدي يقطف موتاً	الموت / القداء
لم أجذك	العدم

ما يعني من هذا الرصد وهذه المتابعة هو الانتهاء إلى النتائج التالية:

١ - الإقرار بأنه «ليست لهذه القصيدة هندسة مغلقة ثابتة لأنها دفعة أو حركة، وليس لهذه الحركة بداية أو نهاية»^(١) وكذلك لأنها «لا ترتبط برباط متجانس ولا برباط التوارد أو برباط السبب والنتيجة»^(٢).

٢ - استحالة توزيعها إلى مقاطع شعرية محددة تُدرس المقطع تلو الآخر، لأن للقصيدة بناء هلامياً لا يسمح بإعادة تشكيل الجمل والنص وحسب، بل بإعادة تشكيل المقاطع الشعرية نظراً لطبيعة بنائها الاحتمالية.

٣ - تحديد منهج جديد أتابع به دراسة ما تبقى من القصيدة، بعد أن استقطعت من بدايتها ما افترضت كونه مقطعاً شعرياً كاملاً أنهيت دراسته في الصفحات السابقة. وأثبت في ما يلي تصويراً منسوخاً من ديوان أدونيس للفقرة الأولى من القصيدة مع الاكتفاء برسم المحور المائل فوق الصفحة.

هذا هو اسمي

ماحيّاً كل حكمةٍ
لم تبقَ آيةٌ - دمي الآيةُ
هذا بذني

دخلتُ إلى حوضك أرضٌ تدور حولي أعضاؤك
نيلٌ يجري طَفُونًا ترسبتنا تقاطعت في دمي قطعت
صدرك أمواجي انحصرت لبدا: نسج الحب شفرة الليل
هل أصرخ أن الطوفان يأتي؟ لبثدا: صرخة تعرج المدينة
والنفس مرايا تمشي إذا عبر الملح التقيا هل أنت؟
- حبي جرح

(١) خالدة سعيد، حركة الإبداع، م.س. ص ١٠١.

(٢) المرجع نفسه ص ٨٨

نسقاً مركباً من الحركة التوالدية الدائمة الخروج على الأنساق النمطية والمسارات الثابتة. تقتحم المجهول، وترتاد المناطق المحرمة، بفقز مفاجيء لا يكف عن التحول واستبدال المواقع ما بين المتداعي والمسترجع، الذاتي والموضوعي، الحتمي والمطلق، الغامض والواضح، الهذيان والغنائي. . . عبر الزمن الحاضر الذي يقوم الشاعر باسترجاع أبعاده المجازية والأسطورية، واستحضار أبعاده المستقبلية قبل تشكّلها إلى زمن الكتابة. وبذلك تتحول العلاقات المتصادمة في أضدادها إلى مُولّد لإنتاج طاقة هائلة من الدلالات - الضدية - الراضة لسياقاتها المألوفة. فيتحوّل الصخر إلى صوت (هل الصخر جواب؟) والشمس إلى عاشقة سوداء، والعنف إلى نقاء (دخلت في شرك الضوء نقياً كالعنف) والته إلى ضوء (أسطع كالتيه) والكهولة إلى حلمة ترضع منها الطفولة.

سيعتمد الجزء الثاني من هذه الدراسة على قراءة الحركة التوالدية لمجموعة العناصر والمكونات الأساسية والفرعية للنسيج البنائي للقصيدة في أبعادها المختلفة. وذلك من حيث فعل «التحوّلات» التي تطرأ على هذه العناصر في أبعادها الزمانية والمكانية، والمادية والمعنوية في جدلية متميزة لا تعبط إلى السكونية، ولا تستوقفها الحدود. إنها سلسلة معقدة من التحوّلات التي تشكل

الفصل الثالث

القصيدة فعل وجود

١ - بين الرفض والتجسيد

١ - الرفض:

تكاد نظريات علم النفس الحديثة والكلاسيكية أن تُجمع على النظر إلى العمل الإبداعي بوصفه تجسيدا لرفض المبدع واقع عصره. وقد رأى فرويد أن الإبداع من أنواع النشاط النفسي المرضي، وأن مبعثه خلل العلاقة بين الوعي واللاوعي، الأمر الذي يؤدي إلى اختلال في المسار السلوكي للإنسان. فعندما يصطدم الوعي بدمامة العالم تصادماً عنيفاً، رافضاً قسوته وحشيته، تخرج الذات عن مدار سيرها السلوكي المعتاد، وتحدث «السقطة» في اللاوعي، فتتنامى حدة القلق وفورة الألم والإحباط التي تفوق القدرة على الاحتمال. فيقوم المبدع بفعالية ذاتية «يُجسد» بها هذا النشاط الجواني الفائق كي يتمكن من تحويله إلى مادة مجسدة يستطيع الخلاص منها بقذفها خارجاً.

والإبداع لارتباطه بالحلم والتخيّل والتطلع إلى التناغم والعدل هو أساسياً تصحيح للواقع أو تعويض عنه. وحين تتعاطف الهوة بين الحلم المرتجى والواقع، ويكون المناخ الثقافي مناخ تفكيك وتغيير، فإن العمل الفني يتخطى الخروج على الواقع إلى تدمير هذا الواقع المرفوض لإعادة تشكيله بالرؤية الجديدة للمبدع وفي مجال هذه الدراسة تكون القصيدة هي الترجمة المجسدة لهذا الخروج.

ب - التجسيد :

إن عملية التجسيد إبداع فردي وميزة ذاتية تسكن في القلق الجماعي .
فلذا كان الإبداع فعالية ذاتية تنبثق عن الذات المبدعة ، فلا بدّ من
أن يكون لكل مبدع وسيلته المغايرة، وخصوصيته في طريقة التعبير الجمالي عن
تجربته الإنسانية . فما هي المعطيات التي طرحها أدونيس في التجسيد / القصيدة
بوصفها منجزاً إبداعياً؟

لا شك بأن «هذا هو اسمي» قصيدة تحمل طموحات مركبة على المستوى
الشعري والمستوى الحضاري العربي / الكوني في آن . فهي تطرح معضلة
وحلاً، مساءلة وإجابة، عبر زمن واحد هو التشكيل البنائي للقصيدة، حيث
تتحول المقاطع البنائية والوحدات والأزمنة والصيغ إلى مؤشرات رمزية توميء
بالدلالة على الواقع المتردّي والمبعثر. وتطرح له رؤية وحلاً عبر تحويل القصيدة
إلى رمز للوجود يسكن الصراعات ويقيم معها جلواً عميقاً.

٢ - الكتابة الجديدة :

الكتابة الجديدة التي يقترحها أدونيس لا تقتصر على الدعوة إلى الثورة على
النمط الشعري الكلاسيكي (الشعر العمودي والشعر الحر) وكسر القيود التي
تكبله وحسب، بل تتجاوز ذلك إلى كسر الحدود - إطلاقاً - بين جميع أنواع
الكتابة شعراً ونثراً ورواية وقصة قصيرة . وبذلك تصبح القصيدة شبكية البناء
يُشدّ نسيجها المرن إلى اتجاهات متعددة وتُسهّل فجواتها الشبكية عبور المحاور،
بحيث يضيف كل محور خيوطه الجديدة التي توسع رقعة النسيج الشبكي وتغنيه
باصوات المحاور المتناوبة دخولاً وخروجاً . وهذا يكسر مفهوم الوحدة الموضوعية
التي فرضتها البنية التعبيرية السائدة، والتي حولت الشعر إلى بوق للوصف
والخطابة والإعلان عن الحكمة الموروثة بمعصوميتها المطلقة . ممزج الوحدة
المضوية لتحل محل الوحدة الموضوعية، وتفتح طريق الشاعر للدخول إلى
القصيدة كذات حرة لها فعالية إيجابية وحضور مستقل يصدر عن رؤيا
للوجود والعالم والحياة كتكوينات دائمة التحرك والتحول . وبذلك يخرج الشاعر

من المساحات الحيادية والمناطق الظليّة والتبعيّة للآخر والتوفيقية أو تبعية الظل
لعنصره الأصل.

ولتأسيس هذا النوع من الكتابة في المناطق الحرّة لا بد من الانصطدام
بالحدود والعوائق التي تحدّ من حركة المنشئ وتعرقل مسيرته أثناء لحظة الفيض
الكتابي الإبداعي . وانطلاقاً من ذلك يصبح بإمكان الكتابة الجديدة أن
تستدخل الشعر والوزن والنثر والقصة، والعلم الوضعي والميتافيزيقي والفلسفة
والأسطورة والسياسية . . الخ وتجمعها تحت سقف واحد . وأمثلة لذلك
بالمقطع الشعري الذي يتجاور فيه الملحمي والغنائي في آن :

«زهرات اليأس تذوي والحزن يصدأ جيش من وجوه
مسحوقة يعبر التاريخ جيش كالخيط أسلم واستسلم، جيشٌ
كالظّل أركض في صوت الضحايا وحديّ . . . [. . .]
زحفت غيمة فأسلمت للطوفان وجهي وثبت في أنفاسي . . .»

فبعدما تتداعى أحداث الهزيمة صورة صورة في هذا المقطع الملحمي،
ويتعالى هذيان الشاعر وسط طوفان الضحايا، يعبر التاريخ ويتسع المشهد ليشمل
الطبيعة والزمان . وينتهي الهذيان بالشاعر إلى التّوحد بأنقاض الذات، ثم
الغياب عن وعي الذات والتوحد بالجموع والاستسلام للطوفان. ثمّ ينهض
الشاعر فجأة من أنقاض العدم الحيّ ليباشر الإنشاد في مقطع غنائي طويل :

«هكذا أحبيت خيمه
وجعلت الرمل في أهدابها
شجراً يحطر والصحراء غيمه»

فما من داع هنا يسوغ الجمع بين الذروة الملحمية والغنائية، أو بين
الارتجافات التحتيّة وانسجام الصورة مع الذات، سوى شعور المنشئ بحريته
 المطلقة في العبور في كل الاتجاهات التي تملئها حالته النفسية لحظة الفيض .
ويكون هذا المقطع الغنائي بمثابة وقفة يلتقط فيها الشاعر أنفاسه وما تبقى من
مقاومته المتداعية قبل أن تهوي إلى ذهنه الصور المروّعة التالية :

١ - «هذا التاريخ يسكن في حضن بغني يجترُّ شهقاً في جوف أنان
ويشتهي عفن الأرض ويمشي في دودة عذّ إلى كهفك واخفص عينيك».

٢ - «ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟

قتلوه.. لا لن أحدث عن موت صديقي».

٣ - «هل شعبي نهرٌ بلا مصب».

٤ - «أصرخ انثقب الدهر وطاحت جلدانه بين أحشائي».

وبذلك تتحول الكتابة إلى فعل هو الحرية، الحرية في التحرك في كل
الاتجاهات والتحدث في كل موضوعات الحياة والكون دون قسر مرجعي أو
معياري.

ومن الحريات الأخرى التي مارسها أدونيس في مجال الكتابة الجديدة
غرس لغم في بنية اللغة لتفجير النص وإعادة تشكيله. فكيف نقرأ النص المفجّر
في «هذا هو اسمي»؟

يدخل الشاعر إلى زمن الكتابة بذاتٍ مُدمّرة فتتها هول الصدمة وفداحة
الحدث، فيفتح في النص فجوات تباعد القريب وتُقرب الغريب وتنفي الألفة
عن عين القارئ. تنقسم الجممل، تتباعد، ثم تتلاحم، فتغيب بعض
عناصرها، وتمحى الفواصل والنقاط والكثير من حروف العطف والجر والرباط
وكانها كتبت بحبر سري. فينقطع الخيط الواصل بين الجملة والجملة التي تليها
بفراغٍ مُنقط أو بياضٍ غير منقط، أو بالتحام مريب وغريب. ينقسم الإيقاع
الصوتي، يتباعد، ينقطع الخيط الواصل بين الوحدة الصوتية والأخرى التي
تليها. يرافق ذلك كله انشطارات وانقسامات في ذات الشاعر وصوته وحادّة
نبرته، فزاه يهبط هبوطاً حاداً ومفاجئاً من ذروة العنف الانفعالي في قوله:

«قادرٌ أن أعير: لغم الحضارة - هذا هو اسمي»

إلى هاوية اليأس، وصوت المغلوب على أمره، والمتنظر لساعة الفناء
المطبق:

والأمة استراحت

في غسل الرباب والمحراب
حصنها الخالق مثل خندق

وسدّه

لا أحد يعرف أين الباب
لا أحد يسأل أين الباب

(منشور سرّي).

ويختلط الأمر - كما هو مختلط في نفس الشاعر - ولا نعرف إن كان يثور
على أمته، أم على نفسه، أم يتسلح بالاثنتين معاً للوصول إلى حقه في شرعنة
التدمير وتفجير الوضع الذي كان، ويكون، للوصول إلى ما سيكون. وبين
ملاحقة المهبوط/ الصعود في الحركة والصوت والانفعال، وملاحقة الجملة بحثاً
عن البدايات ونقاط الوقوف، يسلمنا النص إلى متاه. لكن للمتاه أيضاً ضوءاً
كما يقول أدونيس (أسطع كالتيه) فلندخل إلى أحد المشاهدات في هذا هو اسمي
لنعر على دلالة السطوع في التيه:

«اختر الوقت تقدّم هذا دمي ألّئ الشرق اغترفني وغب
أضبعني لفخذيك الدوي البرق اغترفني تبطن جسدي
ناري التوجه والكوكب جرحي هداية أتهجى...
أتهجى نجمة أرسها...»

كيف نقرأ هذه الفقرة؟ ومن هو المخاطب؟ وأي بصيص سيومض في هذا
المتاه؟. يأتي دور القارئ في إعادة تشكيل الجمل المبعثرة وإعادة الإلفة المستلبة
منها ومزاوجة شتاتها، بالاستفادة من التشكيل الهلامي للنص القابل للتشكل في
وجوه عدة.

يتشكل المقطع من الحوار القائم بين محورين: الشاعر من واقع كونه
الإنسان العربي الذي يبدأ بإلقاء تحية «السلام» على الأرض التي يحب. والأنثى
التي يُفترض كونها الأرض التي تبادله الخطاب. غير أنها لا تلبث أن تتحوّل إلى
امرأة تشتعل بشهوة اللقاء الجسدي للشاعر. إذ يطل سيل من أفعال الأمر

الملاحقة المحملة بالاشتعال الحسي والرغبة بمتعة الفرح الجسدي (تقدم، اغترفي، وغب، اغترفي، تبطن جسدي).

هذه النار المتوقدة في الشاعر وأثناءه، تتحول إلى نور الهداية، أي المبادرة إلى تهجي الحقيقة واستقراء الواقع باحتيالاته المتعددة، إذ يعتمد الشاعر على تصعيد تعدد الاحتمالات المفترضة في الفقرة الغنائية (أتهجي نجمة) حيث يشحنها بالدلالة المطلقة تاركاً للقارئ مهمة البحث عن ضوء الهداية في متاه الاحتمال.

ورغم أن القراءة ستؤدي إلى استيلاد عدة فقرات من هذه الفقرة الواحدة، فإن الدلالة سليمة من العبث لعدم إمكانية خروجها عن السياق العام للقصيدة. فالدخول إلى الكيان اللغوي المدمر، وبذل الجهد لإعادة تشكيله، هو المعادل لإمكانية الدخول إلى الواقع المدمر وبذل الجهد لإعادة تشكيله. وانطلاقاً من هذه المعادلة تكون القدرة على مجابهة الصراعات وإعادة خلق الواقع هي الضوء الذي يسطع في المتاه، لأن النائه مسكون أبداً بالسؤال والبحث والمقاومة والصراع لأجل البقاء.

هكذا تتحول الكتابة إلى فعل، وممارسة، وكشف، وتجاوز، وتحول في التكوين. وتتحول القصيدة إلى نموذج عيني لإعادة تكوين العناصر بتجاوز الأنماط السائدة، ويعتبر آخر القصيدة هي المعادلة الشعرية لإشكالية الإنسانية جمعاء.

٣ - تعدد الاحتمالات :

الدلالة المركبة والمضغفة، وتعدد التأويل ظاهرة محورية في النص الأدوني. فإذا كانت الدلالة واحدة في قلب الشاعر فهي نجمة تسبح في سماء النص وعلى القارئ أن يشير لها ويحددها من بين آلاف النجوم المزدهجة في مجرتها.

«أتهجي نجمة أرسماها
هارباً من وطني في وطني

أتهجى نجمة يرسمها
في خطى أيامه المنهزمة»

فالنجمة هنا طيف طليق، وإشارة تسبح في منطقة ما قبل المعنى وما بعده، وتبقى علاقتها بالمعنى علاقة تخمين واحتمال. فهي توحى بإمكانيات مطلقة لأن لها حرية الانتقال من السياق الذهني والنفسي والثقافي للمنشئ إلى نفس السياق لكل قارئ، يقرأها. هكذا يتحول القارئ إلى صانع للإشارة وقارئ لها في آن - كما يقول كوللر - أي أن كل قارئ يضع الدلالة التي يرضاها سياقها الفكري وتركيبته الإنسانية:

والمع كَلَمَه
كلنا حولها سرابٌ وطن لا امرؤ القيس هزها والمعري
طفلها وانحنى تحتها الجنيد انحنى الحلاج والنفري روى
المتنبي أنها الصوت والصدى [...] .
ترسم الأمة فيها كبذرة»

ما هي هذه الكلمة؟ وكيف يمكن التقاطها من مجرة الأبدية؟ وما هي الاحتمالات اللامتناهية التي تقبل التشكل بها؟ كلمة واحدة ترسم الأمة فيها كبذرة، فإذا عساها أن تكون؟

بالعودة إلى النص نجد أن الشاعر قد استقطب لهذه الكلمة عدة محاور تشير إليها من خلف الستائر الضبابية، حتى أصبحت مشبوحة بامرئ القيس والمعري والمتنبي، ومسكونة بأطياف الجنيد والحلاج والنفري. إلا أن هذه الشخصيات التاريخية تتناثر لتصطدم في تناقض يبلغ حده الأقصى في التباين والمغايرة. فالمعري مؤلف «الفصول والغايات» والخارج عن واقعه بفلسفته المفرقة في رفضها وميتافيزيقيتها، كيف نجعله تحت سقف واحد مع الجنيد والحلاج؟ كذلك الأمر بالنسبة إلى المتنبي الشاعر الديناميكي، الرفض، المجدد، والناثر الذي خرج عن قناعاته، فبلغ به طموحه حد ادعاء النبوة لإحساسه بسبقه لعصره وزمانه، كيف لنا أن نجتمع بين عصفه ورعوده وبين انقياد النفري للتصوف في عبادته وانقطاعه إلى تأملاته الشاطحة؟ كيف نجتمع

بين الصيف والشتاء في بيت دلالة واحدة؟ المَحْ كلمة - يقول الشاعر - ويترك القارئ في متاه الدلالات المتناقضة والسكن في المستحيل . فإذا استرجعنا العصر الذي عاش فيه كلُّ من هذه الشخصيات التاريخية وما ساد فيه من الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والصراعات الثقافية والسياسية ، وأتبعنا ذلك باسترجاع السياق الذهني والنفسي والفكري والفلسفي لكلِّ منهم عبر أشعاره أو مؤلفاته ، استطعنا الانتهاء إلى نتيجة تجمع تناقضاتهم ومفارقاتهم تحت سقف واحد . فكلهم مغايرون للسائد ، وخارجون عن الجماعة ، وسابقون للعصر ، وثائرون على ثوابت الأمور . كلُّ عبر طريقته الخاصة . أضف أن كلاً منهم كان ضحية للسلطة المستبدة وقرباناً للفكر القمعي . عند ذلك تتوارد الدلالة إلى مدار أقل اتساعاً وضبابية ، وتقذف الكلمة بكثير من دلالاتها المتناقضة بعيداً لتتخسر الدلالة المشوذة في الفلك الآتي : [الرفض ، المغايرة ، البحث ، التحوُّل ، التجاوز ، السؤال ، الثورة] . أو في [الخروج عن الجماعة ، محاكمة السائد والموروث ، مجابهة السلطة ، والثورة على القمع والاستبداد] . وتكرر الدلالة الاحتمالية في النص الأوديسي في كل من الكلمة والجمله ، والمقطع ، والنص . وبناء على تحرير الجمل من الصيغ النهائية وفتح حدودها على احتمال التشكُّل في وجوه عدَّة ، فإن تعدُّد الاحتمالات في «الكلمة» لا يقتصر على أصداؤها ومحمولاتها الدلالية بل يتجاوز ذلك إلى احتمال التعدُّد في بنائها اللغوي / النحوي أيضاً .

يقول الشاعر (أرض تدور حولي أعضاؤك نيل يجري) وإذا محتمل هذا القول النصي القراءة على الوجوه التالية :

- ١ - أرض تدور حولي / أعضاؤك نيل يجري
 - ٢ - أرض تدور/ حولي أعضاؤك / أعضاؤك نيل يجري
 - ٣ - أرض تدور/ حولي أعضاؤك نيل يجري .
- فإن «حولي» محتمل النصب على الظرفية المكانية في القراءة الأولى والرفع في القراءتين الثانية والثالثة .

وفي قوله (اغترفني تبطن جسدي ناري التوجه والكوكب جرحي هداية) ، محتمل «ناري» النصب على المفعولية في حال قراءتها :

(اغترفني تَبْنُ جسدي وناري والتوجه والكوكب...) والرفع على
الابتداء في حال قراءتها:

(اغترفني تَبْنُ جسدي / ناري التوجه والكوكب / جرحي هداية/)،
فضلاً عن المحمولات الدلالية العديدة التي تَبْنُها «النار» من واقع إشارتها إلى
أصل الكون من جهة (لأن النار الجذر الأول في تكوين الأرض)، وإلى الحالة
التي تمثلها النار بكونها حركة تغيّر، واشتعال، وتحول من حالة إلى حالة من جهة
أخرى.

هكذا يتحوّل البناء اللغوي إلى جسد هلاميّ تكتسب «الكلمة» فيه
موقعها الدلالي مما تمليه رؤية القارئ من ترجيح لإحدى الصيغ المحتملة على
سواها.

وقد يؤدّي ذلك إلى تصعيد الاحتمال إلى حدّ كبير يفضي أحياناً إلى
الالتباس الدلالي الذي يمتنع عنه في جميع القراءات والوجوه المحتملة. ويتمثل
ذلك في الفقرة التالية:

«تجبل النار أيامي نار أنثى دم تحت نهديا صليل
والإبط آبار دمع نهر تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب
تزلق جرح فرعته وشعثته بياه وبهار (هذا جنينك؟)
أحزاني ورد».

من الواضح أن الفقرة تحتل التشكّل بعدّة وجوه نظراً لتلاحق الأسماء،
وندرّة الأفعال وحروف العطف، وغياب الفواصل والقواطع والنقاط.

على أن الوصول إلى أحد الوجوه المحتملة في قراءتها لن يلغي الالتباس
القائم في البناء اللغوي. فإذا اعتمدنا القراءة التالية - بالصيغة الأقرب إلى
السهولة والوضوح.

«تجبل النار أيامي نار
أيامي أنثى دم تحت نهديا
أيامي (أنثى) صليل (تحت نهديا) والإبط آبار دمع
أيامي نهر تائه

وتلتصق الشمس عليها كالثوب تزلق
أيامي جرحُ فرعتهُ وشعشعتهُ بياهِ وبهار
(هذا جنينك؟) أحزاني ورد

فهذه القراءة، وكل ما عداها، لن تمحو الالتباس في النقاط التالية:

أ - احتمال عودة الهاء في (عليها) على: النار، أيامي، الأنثى.

ب - احتمال عودة الهاء في (نهدسيا) على: النار، أيامي، الأنثى، وذلك لأن الدم في حال الحبل مؤثر على الولادة الوشيكة.

ج - احتمال عودة الهاء في (فرعتهُ وشعشعتهُ) على: النار، الأنثى، الشمس.

د - احتمال عودة الفاعل المضممر لفعل (تزلق) على: الشمس، النار، أيامي، الأنثى.

هـ - احتمال أن تكون الأنثى التي ولدت الجنين، النار، أيامي، الأنثى، الشمس، وربما أحزاني...

هكذا تتحوّل الأنثى إلى «مطلق» سريع الانشطار، زئبقِي الحركة، فجائِي التحوّل، متذبذب الصوت، يستعصي الإمساك بدلالته لنفورها من الثبات وهروبها من الاكتمال بسبب دأبها على الحركة والتحوّل.

انطلاقاً من هذه الطبيعة الهلامية لجسد النصّ، يتصاعد الاحتمال في وجوه البناء الدلالي ليتجاوز «الكلمة» إلى «الجملة» ومن ثمّ إلى «السياق» العام للمفردة أو المقطع. فإذا كانت «الكلمة» مفعمة بالدلالة الاحتمالية، فإنّ الجملة، التي هي سكن الكلمة ونسيجها، لا تدلّ إلا احتمالاً في النصّ. والجمال الاحتمالية في هذا هو اسمي هي النسيج الخلوي الذي يتشكّل منه النصّ أساساً. ولذلك فإنّ رصدها الكامل معادلٌ لإعادة كتابة النصّ من أوله إلى آخره باستثناء بعض الجمل التي أتت مكثفة بنقل الدلالة الصريحة الواضحة كقول الشاعر مثلاً:

«هذا زمن الموت ولكن
كل موتٍ فيه موت عربي»

أو في الإشارة الصريحة إلى ضحالة الحضارة العربية والكونية في آن:
«أيامي ثقب في جيبي اهترأ العالم...»

وما شابه ذلك من الجمل القليلة المتناثرة في أنحاء النص.

وبما أنّ سياق الفقرة أو المقطع الشعري يتشكل من مجموعة من الوحدات البنائية والدلالية المحتملة، فإنّ الدلالة العامة للسياق تكتسب - بالضرورة - سمة التعدد الاحتمالي. ويتمثل ذلك في بعض الفقرات والمقاطع في القصيدة بصور مختلفة منها:

أ - النسبية في الدلالة المحتملة للسياق بسبب تلاحق الجمل الاحتمالية الواحدة تلو الأخرى في الفقرة/ المقطع، أو ما يمكن أن يُسمى بهلامية البناء اللغوي للمقطع ويسمح بصياغته في عدة وجوه:

«أيامي نار أنهي دم تحت نهديا صليل
والإبط آبار دمع نهر نائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب
تزلق جرح فرعته وشعشعته بياه ويهار (هذا جنينك؟)
أحزاني ورد».

٢ - ظهور «نواة دلالية» مطلقة الدلالة، تهيمن على المقطع بكامله، أي تكون النواة التي ينشأ عنها ويدور حول دلالتها ويفضي إليها. وهو ما يؤدي إلى نقل هذه النواة البنائية - بالضرورة - لدلالاتها المطلقة إلى سياق المقطع بكامله. ويتجلى ذلك في العديد من فقرات القصيدة ومقاطعها التي من أبرزها: مقطع «ألح كلمة»^(١) ومقطع «ماذا؟ نفوه أو قتلوه»^(٢).

٣ - حينما يتشكل المقطع من مجموعة من الدوال المتلاحقة ذات الدلالات

(١) راجع ص ١٢٣ من هذه الدراسة.

(٢) راجع ص ٢٣٣-٢٣٤ من هذه الدراسة.

المتعددة أو المطلقة والمستعصية على الحصر. ويتجلى ذلك بوضوح في مقطع «لم يعد غير الجنون»:

«لم يعد غير الجنون
إنني ألمح الآن على شباك بيتي
سأهراً بين الحجار الساهره
مثل طفل علمته السّاحره
أن في البحر امراه
حملت تاريخه في خاتم
وستأتي
حينها تحمد نار المدفاه
ويذوب اللّيل من أحزانه
في رماد المدفاه. . .»

فمن المكونات الفردية ذات الدلالة المطلقة في المقطع: الجنون/ الحجار/ طفل/ السّاحرة/ البحر/ امرأة/ خاتم. ومن الوحدات المشابهة أيضاً: نار المدفاه، ورماد المدفاه، وأحزان الليل. هكذا يكتسب النسيج البنائي صفات مكوّناته من الدوال والوحدات البنائية ذات الدلالة المتعددة أو المطلقة، ليتحوّل السياق الدلالي العام للمقطع إلى بحر من الدلالات اللامتناهية. وإذا كان المجال في هذه الدراسة لا يتسع للتمثيل الوافي على هذه الظاهرة، إذ إنها تتخلّل نصوص أدونيس كتخلل الدماء للخلايا، فإنني اكتفي بمرور عابر على مقطع صغير من «مفرد بصيغة الجمع» لقراءة متعدّدة الاحتمالات.

المحاور الرئيسة في القصيدة هي (الأرض، الأنثى، اللغة) وتتضاعف الاحتمالات بصورة مذهلة عبر حركة التقاطع والانشطار لهذه المحاور الثلاثة. تبدأ الأنثى الأولى - الأرض بالانقسام إلى عدة إناث: المرأة - العشقية - الأم - الطبيعة - الشمس - المدينة - القرية - الطفولة - الشهوة - اللغة - الرحم - الكتابة - الكلمة - السلالة - الخصوبة - الحياة. . . الخ. ويتم التوالد بحركة دائرية استثنائية: المرأة الحياة والحياة المرأة. ثم تنقسم الأنثى الثانية - المرأة - والأنثى الثالثة - اللغة - لتهارس كلّ منهن نفس التحولات والانقسامات

السابقة. وتطرح هذه الحركة الانشطارية عبر تقاطعاتها مع الذات الكاتبة عدداً بالغاً من الدلالات المفترضة التي لا تتوقف عن التحرك والتلاحم والانفصال صوتاً وحضوراً، ودخولاً وخروجاً من وإلى ذات الشاعر التي تتحوّل إلى شخصية شعرية تحدث بصوت: مفرد بصيغة الجمع أو جمع بصيغة المفرد. وتتصاعد حيرة القارئ النائه في ضباب النصّ إذ يستشف حيرة الشاعر في نصّه، حين يسائل: المحور/ الأنثى التي تفاجئه في الهبوط إلى دواخله:

من أنت؟

«... وأكون قد علّقتُ صورتك بجميع الصور

ويكون جاءني الكشف وقلت:

هذا لقائنا الأخير

من أنت؟»

فأتى للقارئ أن يتعرف إلى أيّ من المحاور الأنثوية يوجّه الشاعر هذا الخطاب؟ وكيف له أن يعرف أية واحدة فيهنّ تستأثر بحظوة أكبر في قلبه؟ ما دام هو نفسه يكتب في حالة من الشطح الصوفي والتوحد بذات أخرى لا تسمح له بالتمييز بين الطيوف والأصداء؟! وبأني صوت الأنثى المخاطبة ليردّ على السؤال بجواب لا يضيف إلى تأويل المتلقي إلا مزيداً من الافتراضات المدهشة:

«أخذك حيواناً ملائكياً

يضع السمّ في شفة

والبلسم في شفة»

«وليس لي معك غير الهواتف

وغير البوارق

وما يطوف»

وأصرخ أنت الهباء

وأنت القادر

من أنت؟»

إلى أي شيء تشير الهواتف؟ وبأي شيء توحى البوارق، وما يطوف...؟
ويا لكثرة البوارق، وما يهتف ويطوف في الكون من محسوس وغير محسوس!

فَمِنْ تَهَجِّي الحروف (أتهجِّي نجمة) تتخلَّق الكتابة، ومن استجواب
الجميل (المُح كلمة) يولد السؤال والجدل وتثوير الفكر. ومن تثوير الفكر تولد
الجرأة في مواجهة الصراعات بين الإنسان والوجود. وعندما تنتشر عادة السكن
في الصراعات واستنطاق الوجود، تولد الحضارة الإنسانية.

وبذلك تتحول الكتابة عند أدونيس من محاكاة للواقع إلى خلقي لهذا
الواقع.

٤ - الإجابة بصيغة السؤال:

رغم أن القصيدة تحفل بعدد كثيف من الأسئلة التي غلأ جسد النص،
إلا أن السؤال، ليس معطى جديداً تطرحه هذا هو اسمي للمرة الأولى. فشعر
أدونيس مسكون أبداً بالسؤال وساكن به.

فمنذ إبحاره الأول في «قالت الأرض» كان السؤال شراعاً ومجدافاً:

ويتمشَّى في صدره قلَقٌ بَجَرٍّ
وصوت مجرَّحٍ مَخْنُوقٌ
جُنْ فيه السؤال، أين غَدُ
يخلق ما شاء، وأين الطريق؟^(١)

ثم ظهر مهيار نجمة مجنحة تعبر الأفاق وترتاد المدى:

«مهيار» [. . .]

جسَدٌ هنا جسد هنالك ساحرٌ
يرتاد يفتتح المدى
هو والمدي^(٢).

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول الطبعة الرابعة ١٩٨٥ - دار العودة بيروت
ص ٩٥.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٢١٤.

فامتطى هذه النجمة المجنحة:

- «رافقيه

يا نجمة السؤال، علّميهِ الإعصار والمهبوط
في الأعلى»^(١).

ولا يزال مرتحلًا إليها وبها ومعها، مخلّقًا بأنجنحة مهيار وصوته المسكون
بالسؤال حتى آخر قصيدة نشرت له في أواخر مارس ١٩٩١:

«أيها القصب المتكسر يا صوري
عجباً كيف تعرف أنك تفنى وتجهل أنك تحيا؟
عجباً أيها العابر
كيف لا تشهق الأرض فيك وينفجر الشاعر؟»^(٢)

وقصيدة «هذا هو اسمي» هي بين قصائد أدونيس الأحفل بالأسئلة،
وذلك جزء من خصوصية مناخها ورسالتها في تلك المرحلة العاصفة التي هي
هزيمة ١٩٦٧. وأثبت في ما يلي مجموعة من الأسئلة الواردة في النص:

- هل الصخر جواب؟
- هل موتك السيد النائم يفوي؟
- هل أصرخ أنّ الطوفان يأتي؟
- هل أنت؟
- . . . أنت؟
- (هل أنت في قبري)؟
- ماذا أرى؟
- (هل تعرف ناراً تبيكي؟)
- هل يعرف الضوء في أرض عليّ طريقه؟

(١) المرجع السابق - الجزء الثاني ص ١٦٧.

(٢) قصيدة «وردة الأسئلة» نشرت في جريدة القدس الصادرة في لندن بالعدد رقم: ٥٨٧ وتاريخ
٩١/٣/٢٧ في أعقاب حرب الخليج العربية.

- هل يلاقينا؟
- تسألتُ ما أفعل؟
- (هذا جنينك؟)
- هل أحزم المدينة بالخبز؟
- أين يغفو سيّد الحزن كيف يحمل عينيه؟
- مَنْ الحريق من الطوفان؟
- (هل أنت غابة؟)
- (هل كنتَ حاجزاً؟)
- (هل أنت شمسي؟)
- (هل أنت صوقي؟)
- هل لتاريخي في ليلك طفل
- يا رماد المدفأه؟
- هل لتاريخي في ليلك طفل؟
- الجأ؟
- هل يلجىء الغبار؟
- ماذا؟ نفوه أم قتلوه؟
- لم البكاء على طفل على شاعر؟
- هل ثياب النساء من ورق المصحف؟
- هل هذه المدينة آي؟
- هل شعبي نهرٌ بلا مصب؟
- هل تسمع هذا النواح في كبد العالم؟
- هل جلدك السقوط هل الفخذان جرح...؟
- هل أنت مقلع الليل في جلدي؟
- (أعندي أعنذك الآن ما يهمس؟)
- نجمة أو مومياء هذه الأرض؟
- هل الطريق كتاب أو يد؟
- يا رماد الكلمة / هل لتاريخي في ليلك طفل؟

غير أنَّ السؤال عند أدونيس ليس بنية ظاهرية شكلية، بل هو بنية كلية تدخل في تكوينه الإنساني وبواطنه النفسية. وما هذا الحضور الطاعني لانتشار السؤال والقلق في شعره إلا فعل انعكاسي يتداعى تلقائياً ولا يُستدعى أو يُستحضر. وهذا يعني أن موقف الشاعر منه ليس عقلياً أو اختياريّاً سابقاً بل هو في حقيقته انعكاس لتكوين جوّاني يسوق الشاعر إلى الأمد الصوفيّ وعوالم الرؤيا والاستكشاف كنتيجة لهذا التكوين القلق والمتسائل طبعاً لا تطبعاً.

«هل هذه المدينة أيّ؟»

أدخلتُ معجري

في مضيق حفرته الساعاتُ هل شعبي نهرٌ بلا مصبّ؟

تجلى النزعة الصوفيّة في هذا المقطع بوضوح جليّ. فإدخال الحجر في مضيق الزمن هو إطلاق العين في مدى الرؤية والرؤيا استكشافاً. والمدى الذي هاجرت إليه الرؤيا هنا هو المدى الزمنيّ / التاريخي. ومن خلال هذه المرحلة الاسترجاعية لمسيرة هذا الشعب عبر مراحل تاريخه يأتي الكشف، وتفصح الرؤيا عن مستنقع، نهر بلا مصب، يعج بالأوبئة والتلوث والركود.

«ماذا أرى؟»

أرى ورقاً قليل استراحت فيه الحضارات (هل تعرف ناراً تبكي؟)

أرى المثة اثنين أرى المسجد الكنيسة

سيافين والأرض ورده.

يتكرر فعل الرؤية في هذا المقطع، بصيغة الحاضر، أربع مرات متلاحقة ليكرر نقله لدلالة زمنية هي: تزامن الرؤيا والكتابة. أي أن الكتابة تتحقق في زمن انقطاع صوفيّ ورؤيا يشف عنها الاستعمال المتكرر لفعل الرؤيا. وتأتي جمل مختلفة في معناها وصيغتها الزمنية لتدعم هذا التصوّر. ففي الجملة الأولى أتى فعل أرى (بالحاضر) مسبوقاً بأداة الاستفهام «ماذا». ولا يُسأل الإنسان عادة عما يراه إلا إذا كان مشرفاً على منظر تعذر رؤيته على الآخرين. وبذلك تكون الجملة الأولى - ماذا أرى؟ - مؤشراً على الحضور في الرؤيا. ثم تأتي الجملة

الشعرية - هل تعرف نأراً تبكي؟ - لتضيف دعماً آخر لهذا الحضور. ففي قوله: أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات، إيصال لسيرة حضارة كسولة جلست فوق أمجادها الماضوية واستراحت من عناء السعي إلى المزيد. أما أن تتحول شعلة الحضارة إلى امرأة تبكي، فهذه صورة لا تتخلق إلا في مخيلة المغرق في تأمله إغراقاً منقطعاً عما حوله. ثم تأتي جملة - أرى المثة اثنين - لتؤكد حالة الغيبوبة الصوفية في الرؤيا، إذ يفقد الشاعر قدرته على التمييز بين الأعداد. وتتناثر في النصّ الجممل التي تعقب حالات التغيب الصوفي لتعلن الدخول في الهذيان:

«لو كان لو عرف الرعد لو الرعد في يدي»
لو غيرت لو غير الغبار عذاراه لو النار همزة»
«تلاشي لا شيء تلاشيت وجه واحد نحن...»

إن ما أسعى إليه هنا، ليس إثبات الانقطاع إلى التأمل الصوفي، لأنه بعد واحد من أبعاد التجربة الأدونيسية، بل إن ما يهمني التركيز عليه هو إثبات التداعي لا الاستدعاء لأهمية ذلك في النقطة التي سابعثها لاحقاً.

فهذه الأسئلة المفتوحة، غير الملحقة بالإجابات، تتضمن النواة الدلالية في النصّ لأنها مشحونة بقوة إيجابية تستدرج القارئ إلى إكمال النص وتورطه في البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات. وبذلك فهي تستثير الجدل، والقلق، واستنطاق الواقع بدءاً من تاريخه وموروثه، ومروراً بمؤسساته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وانتهاءً ببنية الفكرية والثقافية. وإثبات التداعي لا الاستدعاء لمثل هذه الأسئلة المحرّصة على تثوير البنية العقلية أمر في غاية الأهمية. بحيث أنها (أي الأسئلة) لو صدرت عن موقف عقلي غائي، ورصد سابق مقصود لتحولت القصيدة إلى نشاط خطابي حماسي، يصف الواقع جملة وتفصيلاً (أي يصف ما هو معروف للجميع) ويجعل الشاعر شخصاً منفرداً بالرأي في معاينة هذا الواقع والإجابة على إشكالياته وعلاقاته المتصارعة، وهو ما سيؤدي إلى تدني الفعالية الجمالية للشعر لانفصائه تحت التثقيفية من جهة، وإلى تدني فعالية الكتابة وتفسيرتها من طاعتها الوجودية كرمز فاعل في تثوير البنية العقلية والوعي الذاتي من جهة أخرى.

وبذلك يتحوّل الشعر الخطابي، الناقل للواقع المنظور، بحماسة انفعالية إلى مادة للتطهير والتسكين والعزاء.

هذا ما لم يتورط فيه أدونيس في «هذا هو اسمي» وفي إنتاجه الشعري برمته. فهو شاعر يصدر عن التداعي التخيلي، لا عن الاستحضار العقلي، لا يسرد، ولا يراوح، ولا يقرّر أجوبة أو حلولاً، بل يطرح السؤال نموذجاً عينياً، للإجابة على الأسئلة، السؤال هو الجواب على معركة الصراعات الكبرى.

فعندما ينبض السؤال في النسغ، يسكن الإنسان في صراعات الوجود، ويرتقي فوق نقائصها بامتلاكه للحرية الذاتية في ممارسة الحوار والجدل والمساءلة. فالمالك لهذه الحرية هو القادر على انتزاع حقّه كمعطى من معطيات حقوقه كإنسان وهو القادر على الحفاظ على هذا الحق والدفاع عنه.

من هذه النقطة المهمة أمدّ الخطوط إلى قضية نفوقها أهمية واستحقاقاً لوقفة بحث وتنويه، وهي قضية الالتزام في الشعر وعلاقة أدونيس بها.

فقد تحوّلت هذه القضية إلى إشكالية جدلية اختلف فيها النقاد، وذوو الاهتمامات، والاطلاعات - الأدبية، حين طرحت في الصفحات الثقافية للإعلام العربي، وتحلق الكلام الدائر فيها عن أدونيس والالتزام حول نقطتين:

الأولى: تستبعد شعر أدونيس من دائرة الشعر الثوري الجماهيري نظراً لـ «نخبويته» واتسام نتاجه بسمّة الإبداع المعقّد ونبذه للسهولة والخطابية الحماسية المطلويتين من الدائقة الجماهيرية.

الثانية: تستغرب هجوم أدونيس (في مقالاته ومؤلفاته) على خطابية الشعر السياسي وحماسيته، بالرغم من التزامه الثوري في مسيرته الشعرية.

إن ما يسمى النقد الحديث - الغربي والعربي في آن - إلى تأسيسه في الوقت الحاضر، هو إطلاق حرية الشعر من واقع كونه ظلّاً لنمذجة سابقة، وأداة إعلامية تنبع فعّالياتها من قوّة تأثيرها وتعبئتها لحماس الجماهير، وإطلاق حرية الشاعر من النمطية والتبعية للمضمون الكلاسيكي الذي تستهوي حكمته وخطابيته الدائقة الشعرية السائدة، وذلك بغية تحويل الثقافة من مادة استهلاكية إلى رمز فاعل في الوجود.

وقد كتب أدونيس في معرض حديثه عن قضية الالتزام «إن استمرارية التعبيرية القديمة دليل على استمرار البنية الثقافية الذهنية القديمة، فحطيم البنية التعبيرية إذن، وهو ما يبرز فنياً في الشكل، دليل على الخروج من البنية الثقافية القديمة. ذلك أن الشكل، أي الإطار الجمالي، لا يمثل العلاقات الفنية وحسب، وإنما يمثل كذلك العلاقات الاجتماعية. فالاجتماعي قائم موضوعياً في بنية التعبير، أي في الشكل. ومن هنا لا تكمن قيمة الشعر في مجرد التزامه السياسي، وإنما تكمن في ما تطرحه رؤياه ككل، أو في ما تكشف عنه ككل. وهكذا يصبح الالتزام تعبيراً عن فعالية جمالية كلية، أي عن رؤيا الثورة الاقتصادية الاجتماعية السياسية في تجلياتها وأبعادها الجمالية. فالالتزام الثوري هو الالتزام بالكشف لا بالوصف»^(١).

وبذلك تتجل حقيقة وجوب نقد الشعر الحديث بمنهجية حديثة تنبع من المفاهيم التي يؤسس لها النقد المعاصر، والتي ترى إلى النص من حيث فاعليته الإبداعية والوجودية، لا من حيث مواكبته للذائقة الرائجة في عصره. فالالتزام بالمعنى النقدي المعاصر هو الكشف عن الصراعات الوجودية لا بوصفها ومحاکاتها النقليّة وإنما بمساءلتها ببنية عقلية جدلية. وهذه النقلة التحويلية في مفهوم الالتزام ستمتدّ - حتّى - العناصر المؤسسة لخلق القارئ المبدع، الذي سيشارك في إعادة الانتاج الإبداعي في النص من جهة، وفي إعادة إنتاج الواقع المعيش من جهة أخرى.

السؤال - كموقف من الكون - يتحوّل - في شعر أدونيس إلى نواة متحركة تتوالج مع بنى الحلقات في السلسلة النصيّة، ما شوهد منها في سواد القصيدة، وما غاب في بياضها، أكان السؤال ظاهراً متجسداً في صيغته الاستفهامية أو خافياً منسجماً في البنية الضمنية للنصّ.

(١) أدونيس: الثابت والمتحول - الجزء الثالث: صدمة الحداثة مرجع سابق ص: ٢٥٢.

والسؤال في شعر أدونيس حضور مركّب. فهو ينشطر على ذاته عبر حركة
البثّ المباشر/ اللامباشر منتقلاً من المحسوس إلى اللامحسوس، ومن التقريري
إلى اللاتقريريّ - الاستفهامي - مستولداً ذاته من ذاته حيناً ومن ضده أحياناً
أخرى عبر الوجوه التالية:

١ - السؤال المباشر المتجسّد في صيغته الاستفهامية، ومثاله:

«هل تعرف ناراً تبيكي؟»

«هل أحزم المدينة بالحبز؟»

«من الحريق من الطوفان؟»

٢ - السؤال غير المتجسّد رغم حضوره. ويبدو في أجلى صوره في مقطع
البياض الذي يتبع (منشور سرّي) في نهاية مقطع (سنقول الحقيقة). إذ سبق
للشاعر التصريح بأن الأمة غير موجودة قطعاً، أي في خاتمة اللاحضور الحضاري
والتاريخي (نحن الغياب). إلا أنّ ما استدعى قوله (وطني فيّ لاجئ) هو التساؤل
الذي تغطّص به مساحة البياض التالية لـ (المنشور السري). هذا التساؤل الملح
والمستحوذ على الشاعر هو مبعث التحوّل المفاجيء والانتقال المباغت من (نحن
الغياب) إلى (تجمل النار - هذا جنينك؟ - أحزاني ورد - وقادر أن أغبر).

٣ - تضمين الصيغة التقريرية بالسؤال: كقول الشاعر في نهاية المقطع
الأول: (لم أجدك). فهذه الجملة التقريرية تحمل دلالة زمنية مزدوجة هي: نفي
الوجود في الحاضر والمستقبل معاً، لعدم وجود قرينة تقيدها بأحدهما، كافتراق
الفعل المضارع بظرف (كالآن) مثلاً. على أنها فوق ذلك تتضمّن تعييناً لمضيّ
الفعل واستمراره في آن، لأن الشاعر تعمّد استعمال الفعل بصيغة المضارع
مسبقاً بلمّ الجازمة، على نحو ما نرى في الآية الكريمة «لم يلد، ولم يولد، ولم
يكن له كفواً أحد» وذلك لتقرير دلالة الاستمرارية وتعيين حركة المضيّ
للفعل^(١). هذا التعمين التقريري صيغة ودلالة، يتضمن في حقيقته تحريضاً

(١) راجع: الفعل المضارع ودلالته الزمنية في موسوعة النحو والصرف والإعراب. الدكتور إميل
بديع يعقوب الطيبة الأولى ١٩٨٦ - دار العلم للملايين - بيروت - لبنان، ص ٤٠.

ضدياً يتشكّل في ذهن القارئ بصورة سؤال ذي نزعة ضدية يفرضه تحدّي الشاعر للوعي التاريخي والجمعي في ذهن القارئ.

(لم أجدك) و(نحن الغياب) و(لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب) و(من يرى جثة العصور على وجهه ويكبو لا حراك...) هذه تقريرية لا تخلو من إجحاف ومغالاة. تقريرية تستحث صيغة السؤال في ذهن القارئ: لماذا لم أجدك؟ ولماذا نحن الغياب؟ ومن ينفي عصر الازدهار الذي كان في حضارتنا شعلة الفكر؟

هذه التقريرية القاسية الصادمة تعتمد إلى التحريض الأقصى لاستدعاء السؤال، واستجواب الشاعر والنص في آن، وبتعبير آخر استجواب الحضارة وتاريخها عبر النص. وعبر الارتحال في عروق القصيدة ودورها الدموية يتجلّى «التضمين الدلالي»^(١) في جملة - لم أجدك - حيث يؤدي الفعل بصيغته التقريرية إلى الانجذاب نحو الدلالة المتأرجحة بين الحضور والغياب أو الحضور بما يشبه اللاحضور، أي التقرير مع التجريد. وهو ما يجرّس البثّ المعكوس للسؤال: من ذهن القارئ إلى النص بصورة مضاعفة: لماذا لم يجدها؟ وكيف يجدها؟ لماذا نحن الغياب؟ وكيف نتجاوز هذا الغياب؟ لماذا تحوّلت عصورنا إلى جثة؟ وكيف نعيد إليها حركة الحياة؟

هكذا يأتي السؤال في النص الأدونيسي مشطراً على ذاته مخصباً حضوره في السطح والعمق ومساحات الغياب، قادراً على استيلاد ذاته حتى من نقيضه وضده، عبر حركة تبادل البثّ المباشر/ اللامباشر بين النص والقارئ، حيث يبحث الاستفهام عن التقرير، ويبحث التقرير عن الاستفهام بالبثّ المباشر من النص إلى ذهن القارئ، أو بقلب المعادلة، بصدور البث من ذهن القارئ إلى النص.

يدخل السؤال إلى النص الأدونيسي عملاً بمفهوم إنساني شمولي، هو تفجير القلق، وتثوير التأمل لأستقراء الحقائق. وبتعبير آخر هو الدعوة إلى الخروج من وإحدىة الفكر إلى تعدّده.

(١) المرجع السابق ص: ٢١ - معنى التضمين...

لماذا التعددية الفكرية؟

إذا مثلنا بأثر التعددية الفكرية في كلٍّ من البنتين الاقتصادية والثقافية، نجد أن الفرد العربي قد استسلم إلى شبحه الاستهلاكي بآلية بليدة أو ببلادة آلية، حتى غدا الاستهلاك حالة قائمة تنهأ بها المجتمعات على اختلاف طبقاتها. السؤال، وتعدد الرؤية، هما كسر للعادة والتسليم، وتفجير لحالة التناهي. الفرد القلق هو المتسائل بالدهشة لعظمة الوصول السريع بالطائرة، ولفضل حبة الدواء التي توقف الصّداع في رأسه. هذه الدهشة هي التساؤل عن الحركة الإنسانية التي تكمن وراء هذا التطور التقني الهائل. الذكاء الجماعي للبشرية هو الذي طوّع عناصر الطبيعة لخدمة الإنسان. والفكر المتسائل هو الفكر المتواصل مع تطور الحركة الإنسانية.

أما الثقافة، فهي بنية متكاملة في حياة الشعوب. والتردي الثقافي لا ينحصر في حدود الانحطاط العلمي وحسب، بل يتغلغل في جميع البنى القائمة أي، السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية. كيف يسائل أدونيس التراث وكيف يستجوب الثقافة؟

يأتي السؤال في القصيدة مفتوحاً بلا إجابة. إلا أنه لا يكتفي بنفي الإجابة عن النص، بل إنه لا يعبأ بالبحث عنها، أو عن مؤشرات أو موحيات تدل على احتمالاتها. دور السؤال هنا هو تفجير البنية الداخلية لتفجير العلاقات التي تكسر منطق الخوف الغامض من استجواب الموروث والمساس بمعصوميته. وهو ممارسة عينية لاختراق المعنى اللّفظي للتراث وبنية السطحية للوصول إلى كوامنه حيث الجذر والروح والجوهر. فالدور الذي ينفّذه السؤال هنا هو الاختراق. الاختراق هو الحل. والسؤال بالضرورة هو الحل والجواب في آن.

هكذا يتحوّل النص إلى عالم يستنبط التجربة الإنسانية، ويوطن النفس البشرية لا ليقف منها موقف الحياء بل ليسكن في حركتها واصطراعتها، وتناقضاتها، ليبدل بدلوه في محاولة الكشف عن الإمكانيات التي تحقق تلاؤم الإنسان مع شروط عصره.

٥ - الفعل كنبه لا كمؤشر:

تندفق الأفعال في القصيدة، لا تتوقف ولا تستوقف، وتلاحق نابضة بالدلالات الزمنية والنصية بحركة القبض / البسط القلبية. نبضة تلو النبضة ودلالة تلو الأخرى. ويبلغ عدد الأفعال في القصيدة ٤٣٢ فعلاً من بينها (١٩) فعلاً ناقصاً. وتوزع كالآتي:

الأفعال المضارعة: لم نبق - تدور - يجري - أصرخ - يأتي - تعرج - تمشي - يقطف - لنبدأ - لنبدأ - يغوي - أجذك - يجعل - تلد - ألمس - يجيء - أغبر - أرى - أرى - تعرف - تبكي - أرى - لياأت - لتستيقظ - أرى - تنمو - تختار - يتيه - تهرم - أعطي - أعطي - أكل - يدور - أتهجأها - تحمل - تمضي - يعرف - يلاقينا - سنقول - سنقول - سنقول - يسمي - يسمي - نقول - لم تلدنا - لم يلدنا - يتبختر - يمشي - تمبل - تلتصق - تزلق - يخلع - أفعل - أحزم - نحمل - أغبر - يعرف - يسأل - ينزف - يثبت - يغفو - يحمل - تهبط - أركض - أفتح - تدخل - يخرج - يهزني - أسطع - يقال - لئمت - لتولد - يكسر - يقلع - يستجرن - يحولن - يجتاح - يترك - تسقط - يكسر - لأرى - لأحو - يجمع - يعرض - أمشي - أمشي - أمشي - تذوي - يصدأ - يعبر - أركض - يسير - يحمي - يغزله - يراها - تشرب - يحطر - سارى - أسمي - أسمي - أسمي - تولد - أسمي - يعد - يغني - سيجيء - يجيء - لم يعد - ألجا - يلجىء - لا ينفع - يرى - يكبو - يحس - أغبر - يسكن - يجتر - يشفق - يشتهي - يمشي - الملح - تضغ - تغرب - ترسم - أحدث - ساكتب - يجز - أفوه - أبكي - أحفر - سابكي - يكي - ساكتب - يجز - أغني - أصرخ - يعد - تغوي - تحيط - تسمع - أصغي - أصغ - تحرس - أحسن - يلتحف - أموت - يشط - تدخل - تخالط - تلغو - تمر - يأتي - تسيل - أجب - يغني - يائلن - يفتن - يقاس - يفتح - يغوي - تسمع - تسمع - يغني - يشب - يحرق - يموت - تسير - يلبس - يغسلها - يتعاطاني - أعطى - أتهجى - أتهجى - أرسمها - أتهجى - ينطق - يرسمها - لم يعد - ألمحه - ستأتي - تحمد - يذوب - يمشي - أؤرخ - يمس - تمنح - يتشلنا - يجيطن - يركمن - يصلي - يحيه - يجشو - تصعد - يصعد. وعددها ١٩٤ فعلاً.

الأفعال الماضية : وعددها : ١٧٣ فعلاً

دخلتُ - طفرنا - ترمينا - تقاطعتُ - قطعتُ - انصرفتُ - نسيَ - غيرَ -
التقينا - أسلم - استقرَّ - دخلتُ - رأيتُ - قبرتُ - جئتُ - جاءت - وقتت -
محوته - قيل - استراحت - طار - قدّمت - أحببت - أحببت - صفّ - قلتُ -
قلتُ - قلت - رأيت - مزج - رموه - غطوه - سمعنا - رأينا - رفعت - فرّعه -
شعشعته - دخلتُ - تساءلت - تثارثُ - اقتسمنا - جعنا - استراحت - حصّنها -
سدّه - رموه - اشتعلنا - تمسكنا - اشتعلت - ملئت - هلعُ - غطيتي - نهضتُ -
نهضت - اتبعس - انتهى - ابتدأتُ - أيقظتني - انكسر - دخلت - قيل - ارتحن -
استسروا - انكسروا - كنس - غطى - مرّه - جنّ - غنى - للمت - تقمصت -
هامت - حنّت - أسرت - انشطرت - صرخت - قلت - جاسدتك - ادخلتك -
تناسلت - دخلت - اهترأ - أسلم - استسلم - انصرنا - سمعتُ - سقط - سأل -
غنى - سمع - زحفت - أسلمت - نهت - أحببت - جعلتُ - قلت - قلت -
استيقظت - عادت - هزّها - انحنى - انحنى - روى - نفسه - قتلوه - قتلوه -
وُلدت - وضع - وضع - أدخلتُ - قتلوه - حفرته - ساءلُ - انثقب - طاحت -
تقيأتُ - هذينا - هذيت - اصطفيتُ - ملأته - التأم - حملتك - تقاسمه - تكلم -
رصدتني - انطفأ - فتح - نسي - عرف - غيرت - غير - أحببت - ذبت - جعلت -
تلاشيت - أنضجتك - استحضرتُ - ملكنا - ملكنا - اهتدينا - قرأت - تنورت -
كزّنا - نبشنا - انصهرنا - أحببت - جعلت - رأيتُ - أكلتُ - خبزت - رأيت -
رجهما - انهارت - يبسنا - نطق - يبس - سقط - سقط - ارتحن - قبر - نبش -
سمعناه - رأينا - رأينا - انطفأت - حلمنا - فجعس - استصرخت -
اختمر - علّمته - حملت - رأيتُ .

الأفعال الواردة بصيغة الأمر :

تقدّموا - غطوا - غطوه - هاتي - اتبعيني - هاتي - اتبعيني - استقرّ - استقرّ -
احتضني - امنحي - امتحنى - استضيئي - تأصلي - عدّ - عدّ - اخفض - انفصل -
عدّ - انتظرنى - أصغ - اسأليني - أغلقني - لاشي - تلاشي - جيبي - جيبي -
سلسليني - خلي - اصهرهما - تأصلي - هاتوا - قربوا - هزوا - غيروا - تقدّم -
اغترفني - غب - أضعني - اغترفني - تبطن .

وكذلك ستة أفعال مضارعة جاءت مسبقة بلام الأمر وهي :

لنبدأ - لنبدأ - ليأت - لتستيقظ - لتمدّ - لتولد

وبذلك يصبح مجموعها: دون فعليّ ليكنّ، لتكن الملحّقين بمجموعة الأفعال الناقصة - ٤٧ فعلاً.

الأفعال الناقصة: وعددها ١٩ فعلاً:

ليست - ليكنّ - كان - ليس - ليس - لست - لتكنّ - كنت - كنت - تصرّ - تصرّ صرّت - كان - أظّل - يكن - صارت - صار - صار - لست.

وبذلك يكون عدد الأفعال التامة في النص بصيغها المختلفة ٤٣٣ فعلاً بالإضافة إلى ١٩ فعلاً ناقصاً.

ولا تنحصر قوة تدفق الأفعال في طغيان حضورها وانتشارها في النص بوجه عام، بل تتجاوز ذلك إلى طبيعة قوتها من حيث الكثافة الكمية والنوعية التي تتجلى في ظاهرات ثلاث:

١ - الكثافة الكمية لحضور الفعل وتكرّره في الوحدة الدلالية أي الوحدات اللغوية - الشفرات - التي تسعى مجتمعة لتكوين سياق ونموذج دلالي لها يسبح في السياق الدلالي العام للقصيدة. وأمثلة على ذلك بالتالي:

«ماذا أرى؟ أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات (هل تعرف ناراً تبكي؟) أرى المئة اثنين أرى المسجد الكنيسة سيفين والأرض وردة».

وأيضاً في المقطع التالي:

«والنساء ارتحن في مقصورة

يتشّلن الليل من آباره

ويخيطنن السماء

ويغنين عليّ هُبّ

ساحر مشتعل في كل ماء

وُسَائِلُن السَّاءِ
نَجْمَةٌ أَوْ مَوِمْيَاءُ
هَذِهِ الْأَرْضُ
وُيُفَتِّقُن السَّاءِ
وُيُرَقِّنُ السَّاءِ

وتتجلى الكثافة الكمية للفعل في ما أسميناه بالوحدة الدلالية في الأمثلة السابقة (التراث والمرأة) .

٢ - الكثافة الكمية وتكرر الفعل في الوحدة اللغوية أي في الجملة الواحدة:

«هَاتِي الْمَسْ يَدِيكَ اتَّبِعِي

أَوْ فِي قَوْلِهِ:

«انْفَصَلَ عَنْ مَسَارَاتِ خَطَاهَا تَضَعُ تَغْرَبُ تَصِرُ غَوْلًا تَصِرُ مَسْلَحًا»

أَوْ

«مَنْ كَوْنَنَا

لَمْ يَكُنْ تَكُونُهُ إِلَّا سَقِيفَةً

رَجَّهَا الْإِعْصَارُ فَانْهَارَتْ وَصَارَتْ

خَشْبًا مُحْرِقٌ فِي دَارِ خَلِيفَةٍ»

٣ - القوة النوعية للفعل، والمقصود بذلك كونه فعلاً تاماً يدل على الزمن والحدث معاً، أو من حيث كونه فعلاً لازماً لا ينصب مفعولاً أو من حيث جمعه للحدثين في آن. ومثل هذه الأفعال تتمتع بقوة تعبيرية عالية تمكن الفعل من بناء جملة كاملة بمفرده في حالة إضمار الفاعل:

لنبدأ - أسلم - واستسلم - سأبكي - أصرخ - أصغ - تلاشي -

أو في حال اتصال ضمير الفاعل بالفعل:

طفونا - ترمبنا - انصهرنا - هذينا - تناثر - انشطرت - تلاشت -

وليس المقصود بهذا رصد الأفعال، أو الإحصاء الآلي للتركيبات اللغوية والأبنية النحوية أو الوصف الأسلوبي، بل اختراق ذلك الشكل بغية الوصول إلى الحركة التي تدور في النسيج العلائقي البنائي.

والمستقرىء لهدف الشاعر من هذا التكثيف الكمي والنوعي للأفعال يصل إلى النتائج التالية:

أ - أن الأفعال تجاوزت مهمتها الوضعية لنقل الزمن والحدث أي لوصف الواقع المنظور وعلاقاته بالزمن والمكان لتتحول إلى لبنات أساسية في عملية الإنشاء الداخلي للبنية اللغوية بكاملها. ويتعبّر آخر تحوّل دور الفعل من آلة لتصوير شكل البناء إلى عنصر أساسي في مواد البناء وهندسته ذاتها. هذا التحوّل النوعي للفعل يشحنه بكم هائل من الطاقة التعبيرية، والقدرة التحويلية والفاعلية الانتاجية لتوليد الدلالة المتعددة حيث يتحول النصّ إلى مرج من السنايل في كل سنبلة مئة حبة. فمن يستطيع أن يحدد الدلالات اللامتناهية في تناقضاتها أو انسجامها في أقوال الشاعر الآتية: ألمح كلمة - أتهجى نجمة - لنبدأ - جوعي يدور كالأرض - رأيت في دمي الثالث - لا يدّ علي - لم يعد غير الجنون -

٢ - أن قابلية الفعل للإسناد إلى الضمائر تحوّلته إلى مولّد لطاقة الحركة والتحوّل والاستدعاء والتداعي في النص، ومن ثم الكشف عن التحولات المفاجئة التي تطرأ على المحاور لحظة تقاطعها، والعناصر لحظة تفاعلها، والأزمة لحظة تواجدها.

«دخلت مدرسة العشب جيبيني مشقّق ودمي يخلع سلطانه:

تساءلتُ ما أفعل؟ هل أحزم المدينة بالخيز؟ تناثرتُ في

رواقٍ من النار اقتسمنا دم الملوك وجعنا

نحمل الأزمنة

مازجين الحصى بالنجوم سائقين الغيوم

كقطيع من الأحصنة»

يبدأ الفعل باستدعاء الرؤيا (دخلت مدرسة العشب) ثم يخلع الشاعر من

دمه الحكمة الموروثة والرؤية الماضية كي يستدعي من الرؤيا الحلول:
تساءلت؟ ما أفعل؟ هل أحزم المدينة بالحيز؟ وبعد المساءلة يأتي الكشف
ليهوِي بطموح الشاعر وحلمه: تسانرتُ في رواقٍ من النار. وفجأة تأتي الأفعال
التالية للحظة الاحتراق مسندة إلى ضمير الجمع المتكلم:

«اقتسمنا دم الملوك وجعنا»

فيتتهي بعد ذلك الاستدعاء لبدء التداعي، تنداعى التبايع الجماعية إلى
الرؤيا فتتوحد ذات الشاعر بها - إثر انصهاره بالجماعة - وتتوحد الأصوات لتتكلم
بضمير الجمع تحت وطأة الألم الناري، فيدخل الجميع في الدوار ويبدأ المقطع
الهدباني:

«نحمل الأزمنة/ مازجين الحصى بالنجوم/ سائقين الغيوم/ كقطيع من
الأحصنة»

هكذا يتخلى الفعل عن دوره كمؤشر على التحولات الطارئة إلى صانع
لهذه التحولات أي إلى طاقة توليدية لحركة التداعي والاستدعاء والتحول
والتفاعل وما يرافق ذلك من انبثاقات دلالية مفاجئة، وتستمر حركة الفعل في
التوليد المذكور على مدى النص حينما وجد الفعل مسنداً إلى ضمائره المختلفة.

٣- إن قابلية الفعل للاقتران بزمانه والدلالة عليه تتحول في النص إلى
طاقة لا تكتفي بالدلالة على الزمن بل تتعدى ذلك إلى تفجيره - داخلياً - وإعادة
صنعه. ويعود ذلك إلى الحضور الطاغى للفعل في النص من جهة والحضور
الطاغى للأفعال اللازمة من جهة أخرى. وقد أحصينا في النص:

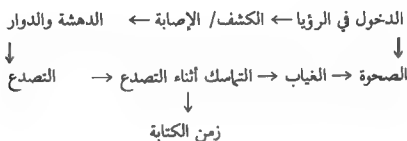
١٧٣ فعلاً بصيغة الماضي، ١٩٤ فعلاً بصيغة المضارع، ٤٧ فعلاً بصيغة
الأمر، أنت في معظمها أفعالاً لازمة لا متعدية. وما يرجح الحضور الطاغى
للأفعال اللازمة في النص البعد الصوفي في شعر أدونيس^(١). وما يمي من
الإشارة إلى الحضور الواضح للأفعال اللازمة هو كونها^(٢) تدل في غالبيتها على

(١) راجع جدول الأفعال الواردة في القصيدة ص ١٣٤ - ١٣٥.

(٢) انظر بحثاً بعنوان: متى يكون الفعل لازماً في موسوعة النحو والصرف والإعراب للدكتور إميل
بديع يعقوب ص ٣٩٤ م. سابق.

السجاياء والغرائز والصورورة وعلى الأمر العرضي الطارئ والمتحول دونما حركة. لذلك نجد الكثرة والتكرار في استعمال بعض الأفعال، كأفعال الرؤية، والدخول، والقول، والمساءلة، والهبوط، والبدء، والموت... الخ. وكذلك في أفعال: الجوع، والغناء، والبكاء، والهلوع، والحب، والجنون... الخ. وكذلك في أفعال الصورورة: الاستنساخ، الانكسار، الانشطار، الاستسلام، الانصهار، الاستصراخ... الخ. وتعمل هذه الأفعال على صنع حركة العلاقات المتحولة في ذات الشاعر تبعاً لرؤيته للوجود، والناجئة عن دخوله في الرؤيا زمن الكتابة لتدل على سيرورة هذه التفاعلات في البينيتين الداخلية والخارجية في آن. وأمثلة للحركة اللولبية التي تخلقها هذه الأفعال بالرسم التالي:

شكل (٢٠)



وتأتي أفعال الأمر جميعها ضمن مدار الحركة السابقة لما تستدعيه حالة الدخول في الرؤيا من توحد الصوت الصوفي.

وإذا كان الفعل المضارع (الصيغة الطاغية في النص) يحدد كتابة القصيدة في الزمن الحاضر، فإن الفعل الماضي الذي لا يقل حضوراً عن سابقه يقوم بفعل تحويلي كبير في الحركة الزمنية للقصيدة كلها. فهو يستحضر زمن الماضي القريب، والزمن الأسطوري، ليدمج الفعل الذي تحقق في الماضي في لحظة تبدو وكأنها لحظة الكتابة الحاضرة. إلا أنها في واقعها لحظة زمنية ورجراجة تتأرجح بين الماضي والحاضر والمستقبل في آن، أي بين الذي كان ويكون ويجب أن

يكون. ففي المقطع الأول من القصيدة يأتي الفعل المضارع المجزوم «لنبدا» متكرراً مرتين، ومتبوعاً بفعلين بصيغة المضارع أيضاً.

«لنبدا – لنبدا – صرخة تعرج المدينة – والناس مرايا تمشي . . .»

وتبدو هذه الأفعال وكأنها تتحقق في الوقت الحاضر. ثم يأتي قول آخر ينقض ذلك ويمحو البدء، والصرخة والمشي:

«إذا عبر الملح التقينا. . .»

«أين أنت؟ لم أجديك. . .»

ففعل لم أجديك يحو حركة البدء. فالبدء لا يزال اقتراحاً في الحاضر سينفذ في المستقبل. فـ«إذا عبر الملح التقينا» وبعد البدء في عبور الملح سيحصل اللقاء.

وأعود لمزيد من الأمثلة في هذا المجال:

«زمني لم يجيء ومقبرة العالم جاءت عندي لكل

السلطين رماد هاتي يدك اتبعيني . . .»

قادر أن أغير لغم الحضارة – هذا هو اسمي

لافتة»

فمقبرة العالم التي جاءت في القصيدة، لم تجيء في الواقع، لأن الشاعر يقترح إقامتها لدفن السلطين (السلطة القمعية) وهذا الفعل سيحدث في «زمني لم يجيء» (بعد) عندما تتشابك الأيدي في العمل الجماعي وتحول إلى لغم يفجر الحضارة. ويلاحظ هنا أن الجملة الأخيرة – هذا هو اسمي – لا تنتهي بنقطة

وكذلك كلمة - لافته - لا تنتهي بنقطة توقف، إنما هنالك بياضٌ في مساحة كبيرة كتب فيها الشاعر تفصيلات اللافتة بالحر السري، أي تفصيلات العمل المقترح (سأعود لذلك لاحقاً) ولذا نجد المقطع الذي يليه مباشرة يبدأ بالنقاط المتتالية دلالة على استمرار الكتابة في البياض السابق.

وكذلك يتكرر المحو في الفقرة التالية:

«رأيت في دمي الثالث عينيّ مسافرٍ مزج الناس بأمواج حلمه الأبدي
حاملاً شعلة المسافات في عقلٍ نبيٍّ وفي دمٍ وحشيٍّ».

ففعل رأيت هنا يحمل من الفعل الماضي صيغته لا دلالاته الزمنية لأن الرؤية هنا تتحقق في زمن الرؤيا لحظة الكتابة. فحقيقة الرؤيا المتزامنة مع زمن الكتابة تحول ماضوية الفعل إلى الزمن الحاضر «أرى في دمي الثالث...».

لأن الدم الثالث يدل على اليد الثالثة التي تنبت في الجسد القرين (في اللاشعور كمهيار مثلاً) وتكتب الشعر دون وعي من الشاعر، وهذه هي الكتابة بالرؤيا. فالعينان هما عينا المسافر في الرؤيا، والمسافر هو الشاعر الذي يرصد الحلم الجماعي في مسافات تضئها نار الشعر وشعلته^(١)، ونار الشاعر التي حوّلت دمه من دم مستأنس إلى دم وحشي، أي دم نقبض للدم الراكد في المسلمات والثوابت فجعلته رديفاً للدم الثوري البكر النزاع إلى النقض والتحول وتجاوز الواقع المتشظي.

وأعود للمثل الثالث والآخر:

«يخرج الشجر العاشق غصنٌ يهزني انبجس الماء انتهى زمن
الناس القديم ابتدأت وجهي مدارات وفي الضوء ثورة
أيقظتني قرية في مهبة انكسر الصمت احتضني

(١) يقول أدونيس في قصيدة «قمر من أجل نيويورك»

«أكتشفك أيتها النار يا عاصمتي

أكتشفك أيتها الشعر»

انظر أدونيس، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني ص ٢٩٥ م. سابق.

يا خالق التعب امنحني اراجيحك امتحني أنا الصخرة والبحث
والسؤال ولا عيّد ولا موقّد أنا الشبح الراصد في فجوة
المدينة والناس نيام...»

يبدو من القراءة الأولى أن الشاعر يشير بخروج الشجر العاشق إلى
الحياة: فقد انبجس الماء، وانتهى زمن الناس القديم، وانكسر الصمت... .

إلا أن قوله: أنا البحث والسؤال ولا عيّد ولا موقّد يشير إلى أن الماء لم
ينبجس بعد، وأن الزمن القديم لم ينته، وأن الصمت لم ينكسر. ويتبع قوله:
أنا الراصد في فجوة المدينة والناس نيام، ليؤكد هذا التصور.

هكذا نجد الفعل في النصّ مشحوناً بقوة لا تتوقف عن تفجير الأزمنة
ومحو معادلاتها المسلّم بها بدءاً من محو الماضي القريب ومروراً بمحو الحاضر
وانتهاءً بمحو الزمن التاريخي:

«وعليّ رموه في الجبّ غطّوه بقشٍ والشمس تحمل
قتلاها وتمضي»

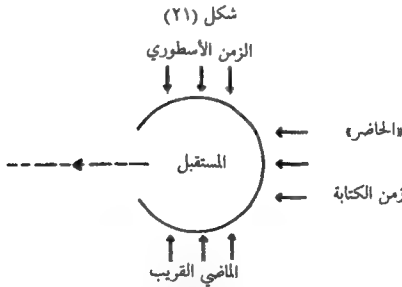
فما الزمن التاريخي لعلّ سوى زمن الشاعر نفسه، وما الشمس التي تحمل
قتلاها وتمضي سوى الشمس الطالعة في زمن الكتابة، زمن الهزيمة والموت
العربي. هكذا يطرح الفعل في هذه القصيدة (وفي الغالبية العظمى من شعر
أدونيس) معطى ذا فاعلية تحولية في خلق حركة من التناقضات الداخلية التي
تدمّر المسلمات الموروثة في البنية اللغوية والتعبيرية في الشعر المعاصر.

وبذلك يكون ما قدمه أدونيس بقلب العمل الوضعي للفعل
وتحويله إلى نواة بنائية في النصّ، هو الخروج الميداني من البنية التعبيرية السائدة
والمسلّم بها من النقادين العربي - منذ الجرجاني - والغربي على المستوى
الكلاسيكي والمعاصر في آن. فالكلمة لا تدل بمفردها وإنما تكتسب دلالتها من
السياق. وما يطرحه أدونيس هنا هو أن الكلمة لا تدل مفردة ولا تدل في السياق
إلا احتمالاً. لأن السياق المطروح هنا سياق مدمّر وتوالدي، واحتمالي. فالسياق
الثابت والمحدود يتحوّل إلى بئر مغلق تستنقع فيها الدلالة الأحادية بانتظار
الاختناق. والسياق المتفجّر الاحتمالي يتحول إلى فضاء، تصعد إليه الدلالة

نجمةً بآلاف الأجنحة لنلد آلاف النجوم. وبذلك تكون الكثافة الكمية والنوعية للفعل الواحد قد طرحت التحولات والمعطيات التالية: نصاً يحتمل عدة نصوص، وجملة تحتمل عدة جمل، وسياًقاً يحتمل عدة دلالات، وأزمنة تحتمل عدة أزمنة.

ولذلك فالنص الذي يطرح احتمالات قابلة للمفاضلة وال ترجيح، يجب أن يبقى تأويله سؤالاً يؤسس لأسئلة كثيرة تطرحها كل قراءة جديدة له، ويصبح الإقرار بالتشائج الحتمية في نص كـ «هذا هو اسمي» قاصراً عن الإنبات والبرهنة.

وانطلاقاً من مبدأ التأويل المتعدد للنص المتعدد، أختتم دراسة هذه الفقرة بدور الفعل في تفجير حركة الزمن داخل القصيدة.



لقد استحضرت القصيدة طموحاتها من الأزمان الثلاثة وقام الفعل بنقل هذه الطموحات ورؤيتها الوجودية والكونية إلى الزمن الذي يلي زمن الكتابة. فطموحات القصيدة لا تنتمي إلى الزمن الأسطوري (علي «الحاضر لا الماضي» والمتنبى والحلاج والنفري الخ...) ولا تنتمي إلى الزمن الحاضر رغم أنه الزمن الفعلي للكتابة. إنما تنتمي إلى المستقبل الذي سيتحقق فيه فعل التغيير والتحول وتجاوز الواقع الحالي.

ففي بداية القصيدة طرح الشاعر رؤية (رأيت أن تلد الثورة أبناءها) ومنهجاً للعمل بالفعلين الطليعيين (لنبداً، لنبدأ). وجاءت خطوة العمل الأولى في الممارسة الميدانية التي طرحتها القصيدة في تفجيرها للبنية اللغوية والتعبيرية وتجاوزها لمعايير الثقافة الموروثة (فالثقافة ليست بنية فوقية بل هي بنية كلية كما يقول أدونيس في الثابت والمتحول). أما الخطوة الثانية التي تحققت - مجازياً - في النص فهي : استحضار الفعل من زمن المستقبل إلى زمن الكتابة وإعطاؤه صيغة الماضي، لإثبات صدق الرؤيا، والتحقق الفعلي في زمن الكتابة، ومن ثم الانتباه إليه. وما تحقق فعلاً في زمن الكتابة :

«نهضت أفتح شباكاً :

حقولٌ خضر أنا الفاتح الآخر والأرض لعبة فرس تدخل في الغيم».

«انبجس الماء... / انتهى زمن الناس القديم... / انكسر الصمت... / تناسلت في خطوي طريقاً... / هكذا أحبت خيمه وجعلت الرمل في أهدابها شجراً يطر والصحراء غيمه... / استحضرت موي... / اهتدينا... / نبشنا كلمات دفينه طعمها طعم العذارى... / ورأيت التاريخ في راية سوداء يمشي كغابة...»

إلا أن الشاعر رغم كل هذه الأفعال والأحداث المتحققة يقول: «لم أؤرخ» لأن كل هذه الأفعال الماضية جاءت هنا لتختصر المسافة التاريخية/ الزمنية وتبشر بكشوفات الرؤيا قبل زمانها الفعلي. أما الخطوة الثالثة فتأتي في المقطع النهائي من القصيدة:

«لم أؤرخ

عائش في الحنين في النار في الثورة في سحر سمها الخلاق
وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي...»

وهذا يوضح أن الثورة التي يطمح إليها أدونيس تنتمي إلى زمن ما بعد الكتابة، وأن «الكتابة» التي يطمح إليها الشاعر سيأتي بها الزمن الذي سيلي خروجه من - هذا هو اسمي -.

هكذا يطرح الفعل في القصيدة، زمناً لا ينتمي لصيغة وضعيّة محددة، بل

ينتمي إلى حركته، وتغيره وتحوله، وعدم ثباته، واستمراره بحركة الموجة التي تنتزع بدءها من لحظة الانتهاء والتلاشي.

هكذا يفجر أدونيس صراعات جدلية يصطدم فيها منطق المُسترجع من الزمن الأسطوري، بمنطق المُستحضر من الزمن الآتي، مع منطق الكتابة في واقع الزمن الحاضر. وبذا يشتعل منطق القصيدة/ القارئ بالبحث عن معادلات وجودية تتجاوز صراعاتها الكبرى، لتؤسس معادلة للوجود في الزمن الآتي. ويمكننا متابعة دور الفعل في تفجير حركة العلاقات الداخلية ونقل التحولات الطارئة - خاصة في موقف التوحد الصوفي - حيث يقوم الفعل بقوته البنائية بتحويل الذاتي إلى جماعي / كوني في الجدول التالي:

● = ترمز إلى الذاتي

⊕ = ترمز إلى الجماعي

⊗ = ترمز إلى الكوني

شكل ١/٢٢

الذاتي	الجماعي / الكوني	الصوت الموحد
الذاتي / الجماعي / الكوني		
● دخلتُ إلى حوضك	⊕ طفونا ترسبنا	●⊕
● قطعت صبرك أمواجي	⊕ لنبدأ	●⊕
● أصرخ أن الطوفان يأتي	⊕ لنبدأ	●⊕
● دمي غصن أسلم أوراقه	⊕ إذا عبر الملح التقينا	●⊕ - -

شكل ٢/٢٢

● عندي مدينة تحت أحزاني	⊗ تقدموا فقراء الأرض	●⊕ - -
● زمني لم ينجي	⊗ مقبرة العالم جاءت	●⊕ - -
● قادر أن أغير	⊗ وقفت خطوة الحياة	●⊕ - -
● محوت بسؤالاتي	⊗ استراحت الحضارات	●⊕ - -
● أرى سياقين	⊗ والأرض وردة	●⊕ - -
● صحرائي تنمو	⊕ لبنان صفّ أمعاءه	●⊕

●	قلت استقرّ كالرمح يا نبروز	⊕	التخيل والواقع روما	--
●	عليّ رموه في الجبّ	⊕	والشمس تحمل قتلاها	--
●	عليّ غطوه بقشّ	⊕	هل يلاقينا الضوء	⊕
		⊕	سمعنا دمًا	⊕

شكل ٣/٢٢

●	تساءلت ما أفعل؟	⊕	اقتسمنا دم الملوك	⊕
●	هل أحزم المدينة بالخيز	⊕	جعنا	⊕
●	تناثرت في رواقٍ من النار	⊕	نحمل الأزمنة مازجين	⊕
			الحصى بالنجوم	
		⊕	سائقين الغيوم	⊕
			كقطيع من الأحصنة	
●	قادرٌ أن أغير	⊕	الأمة استراحت	⊕
●	عليّ رموه في الجبّ	⊕	تمسكنا بأشلائه	⊕
●	كان الجمر ثوباً له	⊕	اشتعلنا	⊕
●	اشتعلت	⊕	مساء الخير يا وردة الرماد	⊕
●	أنا الشبح الراصد	⊕	الناس نيام	⊕
●	أنا الصخرة والبحث	⊕	والنساء ارتحن في مقصورة	⊕
●	دمي هجرة الساء	⊕	ولتولد حراب الوقعة الأبدية	⊕
●	صوتي يكسر عكاز الأغاني	⊕	النساء يستجرن	⊕
●	عليّ فاتح أحزانه	⊕	للذين استسروا وانكسروا	⊕
●	وعليّ لهب	⊕	هذا زمن الموت ولكن كلّ	⊕
●	وطني راكض كتهر من دم	⊕	موت فيه موت عربيّ	⊕
●	تقمصت سراجاً	⊕	جبهة الحضارة قاع طحلي	⊕
		⊕	سيف التاريخ يكسر في	⊕
			وجه بلادي	

شكل ٤/٢٢

●	أيامي ثقب في جيبني	●	اهترأ العالم
●	أمشي على جليد ملذاتي	●	جيش من وجوه مسحوقه
●	أركض في صوت الضحايا وحدي	●	انصهرنا
●	هكذا أحبيت خيمه	●	هذه [. . .] أمة مهزومه
●	أسمي شجر الشام عصافير	●	ربما تولد زهرة أو أغنية
●	أسمي قمر الصحراء نخلة	●	ربما استيقظت الأرض
●	لم يعد شيء يغني أغنياتي	●	سيجيء الرافضون . . .
●	هل لتاريخي طفل	●	لم يعد غير الجنون

شكل ٥/٢٢

●	قادر أن أغير	●	التواريخ أسراب جراد
●	ألمح كلمة	●	كلنا حولها سراب
●	ألمح كلمة	●	ترتسم الأمة فيها كبذرة
●	لن أحدث عن موت صديقي	●	ريف من الزهر الأصفر حولي
●	سأكتب	●	عن الحلم عالياً كبروج
●	سأبكي	●	لأمة ولدت خرساء
●	لم البكاء على طفل شاعر	●	وضع الخليفة قانوناً
●	أدخلت محجري في مضيق	●	شعبي نهر بلا مصب
●	حفرته الساعات		

شكل ٦/٢٢

●	أغني لغة النصل	●	انتقب الدهر
●	أنا الغصن لاجئاً	●	هل تسمع هذا النواح في كبد العالم؟
●	أصغي للموت	●	هذينا

●	هذيتُ كي أحسن الموت	●	التام العالم	●
●	وجهي صخبُ	●	نار ملجومة بحر مروض	●
●	تلاشيت	●	وجه واحد نحن	●
●	استحضرتُ موتي	●	ملكنا جرة الوقت والحنين	●
●	سلسليني	●	ملكنا رغد الكون	●
●	قرأت في ورق أصفر	●	نبشنا كلمات	●
●	أني أموت	●		●
●	أنا الليل والنهار	●	انصهرنا	●
●	عليّ هُبْ	●	النساء ارتحن في مقصورة	●
●	علي مشعل	●	قبر الدجال شعباً	●
●	استصرخت	●	صوت الشعوب يفتح الكون -	●
●	لا يدُ عليّ	●	هاتوا وطناً	●
●	أتهجّي نجمة	●	لم يعد غير الجنون - -	●
●	عائش في الحنين	●	التاريخ يمشي كغابة - -	●
		●	وطني هذا البرق في - -	●
		●	ظلمة الزمان الباقي	●

٦ - البنية المسرحية

المنامح المسرحي الذي يُحَيِّم على القصيدة هو نفس المناخ الذي تنمو فيه كتابة أدونيس في معظمها. فزمن الكتابة غير مسبوق بالتخطيطات والرسومات التفصيلية السابقة لمرحلة التنفيذ، أي بالإعداد لتقسيم النص إلى مساحات محددة يجري فيها تصنيف اللوحات المسرحية، وتقسيم الفصول، وتوزيع الأدوار على الشخصيات حسب ما تقتضيه طبيعة حضورها المسرحي كشخصية محورية بطولية أو ذات حضور عابر. كما أنه لا يجري تحديد زمن لإسداد الستارة بين

الفصول، وللإمداد الختامي الذي يشير إلى خروج البطل والشخصيات الأخرى من مسرح القصيدة. فللقصيدة مساحات مفتوحة البداية والنهاية في آن، فالبداية استمرار لفيض سابق، والنهاية اتصال بفيض آتٍ.

إلا أن طبيعة الروح التي تنبض في النص الأدونيسي توحى بالمناخ المسرحي وتلهم به. وتحليل هذا المناخ ودراسة عناصره ومكوناته، يجعل هذا الجو المسرحي يتجاوز كونه مجرد حالة توحى وتلهم إلى كونه مادة متشكلة في بناء النص.

وما أعنيه بطبيعة النص الأدونيسي هو: مكوناته العامة وعلاقاته: أبعاده المتلاقية في نقطة تبعثرها، وأصواته المنشطرة في نقطة تلاحمها، وحركته المتناقضة عبر تواجها، وأزمانه المتداخلة عبر تباعدها، وأيضاً علاقاته المتفجرة لحظة بنائها. وتأتي هذه العلاقات المنسجمة في تناقضها محصلة للأسباب التالية:

١ - البناء الشبكي الذي تَمَدَّدَ رقعة نسيجه لترك فجوات شبكية واسعة تسمح للشاعر ومحاوله بحرية عبورها واختراقها، دخولاً وخروجاً، صعوداً وهبوطاً، بتلقائية وسهولة.

٢ - الصدور عن طبيعة التأمل الصوفي التي تخلق في النص حركة توالدية تبتثق عنها دفعات موجية يتجاذبها عاملان: التداعي والاستدعاء أو الحضور والاستحضار. فالتأمل الصوفي في حقيقته فعل يقوم على استحضار الرؤيا واستدعائها. ولكن، حال الدخول بها، تهطل التداعيات حدثاً تلو الحدث وتتشابك المحاور والأبعاد.

٣ - الحضور المباغت للحدث/ الرمز - عليّ - الشائر - الجيش المهزوم - دمشق... الخ يصيب الشاعر بدهشة الصدمة المباغتة، فتحدث «السقطة»^(١) وعر الشاعر بمراحل رد الفعل اللا شعوري: الدهشة - الهزة - الدوار - المجاهدة للتماسك أثناء الدوار - الهذيان - الإغماء والغيب.

هذه العناصر المتكررة في النص الأدونيسي تطرح فاعلية إحصائية هائلة

(١) راجع ص ١٧ من هذه الدراسة.

لمكونات الحركة المسرحية في النص. تداعي المحاور وتقاطعها، إيقاع الصوت وانشطاراته، شخصيات تحت دائرة الضوء، وأخرى في المناطق الظلية، والعديد من القوى العاملة في الدهاليز الخلفية، كل ذلك يتضافر لتغطية متطلبات الإخراج المسرحي. وتنطبق هذه السمات على جميع أعمال أدونيس - باستثناء بداياته الأولى - وأخص بالذكر تمثيلاً لا تحديداً: «مفرد بصيغة الجمع» و«مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» و«قصيدة ثمود» و«بابل» و«خليط احتمالات» و«كتاب التحولات والهجرة»، هذا فضلاً عن قصائد «المسرح والمرايا».

تتكشف الحركة المسرحية حول الشخصية المحورية والمحاور الرئيسية، وتتناثر حول المحاور الفرعية.

أ - الشخصية المحورية التي تستأثر بالبطولة وطفان الحضور الصوتي وقوفاً تحت دائرة الضوء هي شخصية الذات الكاتبة/ الشاعر. ويمر هذا الحضور بمراحل ثلاث: الأولى الإعلان عن دخول وقت الافتتاح مع التقديم لشخصية البطل. والثانية الانهك في المرحلة التنفيذية. والثالثة: الإعلان عن التوقف المؤقت لمتابعة الفصول الباقية.

يطل الشاعر في مستهل القصيدة ليعلن الافتتاح: هذا بدئي.

ثم يُرفع الستار عن أرض المسرح/ الخشبة ذات التركيب الأركيولوجي المتعدد الطبقات، حيث ستدور الأحداث فيما بين الطبقة/ القشرة (الشعور الواعي) والطبقة/ النواة (اللاشعور).

«عندي مدينة تحت أحزاني»: تصعد البداية من الطبقة الدنيا في اللاشعور، ثم تتصاعد الارتجافات التحية المروعة عبر (عندي) المكررة:

«عندي مدينة تحت أحزاني
عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى
عندي ما يجعل الشمس عاشقة سوداء
عندي...»

وعندي وطن «في لاجيء» وعندي له هالات ولوع، وعندي نار تنقض،

ولهبُ يحو، وجنون يخرق. «وعندي لكل السلاطين رماد»، وعندي لغم أفجر به الحضارة، وقادر أن أغير. . .

هكذا تتكرر عندي في مستهل القصيدة مكتوبة بالحرر الأسود تارة، وبالحرر السري تارات أخرى لتقدم الشخصية البطولية الواقفة تحت بقعة الضوء. ثم تعرف الشخصية باسمها تعريفاً مباشراً «هذا هو اسمي» فيسقط الظرف «عندي» من مقاطع النص الباقية لانتفاء الحاجة الدلالية لوجوده، ويُستبدل بضمير المتكلم «أنا» الذي سيتصدر عدداً من الجمل الاسمية ذات الإيقاع المناسب للقاء المسرحي:

«أنا الفاتح الآخر والأرض لعبة [...]»
«أنا الصخرة والبحث والسؤال ولا عيد ولا موقد [...]»
«أنا الشيخ الراصد في فجوة المدينة والناس نيام [...]»
«أنا الساكن المدى والمزمار أنا الغصن لاجئاً [...]»
«أنا الليل والنهار [...] أنا الوقت [...]»

إلا أن تموضع الضائير والظروف في الجمل الاسمية سيبقي ذا فاعلية ثانوية في حركة النص، لأن العنصر الأصل/ النواة الذي سيقوم بتفجير العلاقات، وتحويل مسارات الأبعاد والحركة هو: «الفعل» بحضوره الطاعني ودلالته المكثفة كما رأينا في فقرة سابقة.

إذا استثنينا المحور البطولي نجد أنّ المحاور الفرعية لن يكون لها ظهور فيزيائي مجسّد على خشبة المسرح، أي أنها لن تظهر انفرادياً لتحاوّر البطل وقوفاً تحت دائرة الضوء كميّار مثلاً^(١). بل سيكون لهذه الشخصيات حضور خفي يتجلّى بالدفعات الصوتية التي تصدر عن صوت الشاعر- فرادى وجماعات- لتنتقل منطق القصيدة وغاياتها وصراعاتها المختلفة. وهذا ما أسمته خالدة سعيد «بالتجريد المسرحي» وشرحته بقولها:

(١) سأعود لشرح سبب إضافتي لمييار إلى المحاور الرئيسة في فقرة لاحقة. راجع صفحة ١٦١ وما بعدها.

«تبقى الحركة والتيارات والأبعاد وتغيب التفاصيل»^(١).

وسوف أمثل لهذا التجريد المسرحي، وتناوب التوحد والانشطار، في متابعي لظهورات «علي» وغيباه على مدى القصيدة.

تنشطر أنا الشاعر - كما تقتضي المسرح - إلى أنا - هو، أنا راوية وهو مروي عنه. المروى عنه يفتح المجال للأسطورية كنتيجة لاحتالات التداعي التاريخي. والدليل على أن علياً في القصيدة هو الشاعر نفسه يظهر في القول: «هل يعرف الضوء في أرض علي طريقه». لأن القصيدة برمتها معنية بأرض علي الحاضر لا التاريخي، والمشكلة هي مشكلة الضوء في أرض علي الحاضر لا مشكلة الضوء في أرض علي التاريخي، وإن كان الشاعر بوظف الالتباس والتشابه للخروج من الخصوصية إلى العمومية.

أ - يبدأ بتحويل الأنا إلى مروي عنها مولداً جواً مأساوياً نتيجة استشفاف الأنا المغيبة وراء الموهو ونتيجة ازدواج الصوت:

«... وعلي رموه في الجب غطوه بقشر والشمس تحمل قتلاها وتمضي».

ب - ثم يتبع سؤال مفرغ من الدلالة على شخصية السائل:

«هل يعرف الضوء في أرض علي طريقه؟»

ج - ثم تأتي ثلاثة أفعال متلاحقة مسندة إلى ضمير الجمع المتكلم لتشير إلى أن الصوت السائل هو الصوت الجماعي:

«هل يلاقينا؟ سمعنا دماً رأينا أنينا»

د - ثم يأتي مقطع غنائي طويل يتعمد فيه الشاعر تقديم ثلاث حمل فعلية، وواحدة اسمية تقديمياً واضحاً وجلياً، وذلك لإبراز وظيفتها البنائية وتصعيد مهمتها الدلالية على تأكيد جماعية الصوت^(٢).

(١) خالدة سعيد: حركة الإبداع ص: ١٠٢ مرجع سابق.

(٢) راجع النص الكامل للقصيدة في الملحق المثبت في نهاية الكتاب.

«سنقول الحقيقة: هذه بلاد

رفعت فخذها

راية...»

سنقول الحقيقة: ليست بلاداً

هي اصطبلنا القمريّ

هي عكازة السلاطين سجادة النبيّ

سنقول البساطة: [.....]

نحن الغياب

لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب

إننا زيّد يتبخّر من نهر الكلمات

[.....].»

هـ- بعد ذلك ينشطر الصوت الجماعي ويعود صوت الشاعر إلى التفرد بمقطع طويل (وطني في لاجيء...) ليعود الشاعر بعده إلى تغيب الأنا وراءه وتحويل الأنا إلى مجرد شاهد يروي فيها آلامه تلبس الهو:

«... وعلى رموه في الحبّ كان الجمر ثوباً له»

و- ثم تأتي ثلاثة أفعال متتالية لتكشف الضمائر التي أسندت إليها عن الدلالة المكثفة في المقطع:

«اشتعلنا تمسكنا بأشلائه

اشتعلتُ مساء الخير يا وردة الرماد»

فأهو لم يشتعل منفرداً، والأنا لم يشتعل منفرداً (اشتعلتُ) بل اشتعل الشاعر وهو الذي يشكل جسر التماهي بالجماعة واشتعلت الجماعة، إذ تحوّل الجميع إلى عنصر واحد، إلى حياة واحدة، إلى وردة واحدة تشتعل في محرق جماعي وتتهيم لأن تصير رماداً. هذا ما ركّزت على الإشارة إليه في دراستي لقوة الفعل في النص، وقدرته على تفجير الحركة والعلاقات الداخلية، والتصعيد المذهل للدلالة. لقد قامت الأفعال السابقة بإدماج الواحد بالكل، والكل بالواحد، ليصبح الوطن الذي ليس لاسمه لغة، والمهاجر الذي ينزف نقياً،

وسيد الحزن الذي لا ينام رمزاً لكل فرد من أفراد الجماعة، بل رمزاً للجماعة بأسرها.

يلتئم صوت الشاعر في مقطع (يخرج الشجر العاشق) ليعاود ظهوره المنشطر متمصّماً الشخصية الثانية لأدونيس بصوتها الآخر: شخصية مهيار وصوته.

ز- «وعليّ فاتح أحزانه
لبهاليل الشقاء
للذين استسروا وانكسروا...»

الصوت المتحدث هنا هو صوت مهيار الذي قال يوماً «مهيار وجه خانه عاشقوه». ويسمح الكلام على علي (الأنثى) بصيغة الغائب بسماع أصداء بعيدة تبطن الصورة الحاضرة وتستدعي صورة لعلّي بعيد خانه البهاليل الذين استسروا وانكسروا. ولكن لماذا هذا الإصرار على صوت مهيار ووصفه بالشخصية الثانية لأدونيس؟

والإجابة هي أن أدونيس في - هذا هو اسمي - هو غير أدونيس في - أغاني مهيار الدمشقي - أدونيس يقول هنا «قبرت ملايين الأغاني» ويقول «صوتي هذيان المغير يكسر عكاز الأغاني ويقلع الأبجدية». وأدونيس يفجر في هذا هو اسمي كلّ بنية أنشأ بها مهيار الدمشقي سابقاً لكنّ مهياراً لا يزال يغالب ليعود متوكّناً «على عكاز الأغاني»:

«وعليّ هبّ
ساحرٌ مشتعل في كل ماء
عاصفاً يحتاج - لم يترك تراباً أو كتاباً
كنس التاريخ غطى
بجناحيه النهار
سرّه أن النهار
جنّ»

ومن يُبدل اسم عليّ باسم مهيار سيتمكن من إدراج المقطع في ديوان أغاني مهيار الدمشقي بتلاؤم تام.

إن هذه المتابعة لحركة أحد المحاور الرئيسة في النص (عليّ) بإمكانها أن تغني عن متابعة المحاور الأخرى، وأن تفتح المجال للمرور العابر على النقاط التالية: تقاطع المحاور، وتقاطع الأصوات، والحركة الضوئية.

١ - إن حركة الدخول/ الخروج التلقائي للمحاور إلى النص هي محصلة طبيعية للبناء الشبكي للقصيدة المليء بالمفاصل والتقاطعات المتحركة. فعليّ الشاعر المنشطر والمتداخل بالرمز التاريخي للضحية والغدر من قبل الأهل والجماعة، يقابله التأثير المتوحد بموته كرمز للفداء، فداء الأمة بالدم الثائر الوحشي. وأدونيس المُدَمَّر في واقعه، والمُدَمَّر في نصّه يقابله مهيار المنسجم مع صوته والمتلازم مع غنائيته. وامرؤ القيس والمعريّ والمتنبي ذوو الدم الفائر المجابه للثقافة والعصر، يقابلهم الجنيد والحلاج والنفريّ الغرقى في انسجام التصوف والتأمل والعبادة. ودمشق/ بغداد المعادل الشعري للوطن الذي كُسر سيف التاريخ في وجهه، تقابله جزر اللهب التي تصعد في آسيا وبرق الوطن الآتي في الزمان الباقي. حركة لولبية، وتقاطعات لا تكفّ عن العصف اللولبي في أركان القصيدة. محاور تلتقي في نقطة تناقضها، تجمعها تباريحها المختلفة في مسيرة واحدة، ويبقى هذا التناقض المؤتلف، والتنافر المتناغم، من أبرز الخصائص الإبداعية في شعر أدونيس.

٢ - إن حركة الانشطار/ التوحد الصوتي للمحاور تأتي كمحصلة ناتجة عن حركة التداعي/ الاستدعاء التي تقتضيها القصيدة/ الرؤيا^(١). حيث أن الاستدعاء الأول هو الرؤيا، ومن ثم يأتي الكشف، ومن ثم يتبع التداعي الصورة تلو الأخرى عاصفاً بالصوت والإيقاع صعوداً وهبوطاً مع تصاعد طموح القصيدة إلى أقصى ذروة (لغم الحضارة هذا هو اسمي) وانهيائه إلى أعماق نقطة في الاستسلام لليأس الفادح (نحن الغياب/ لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب).

(١) راجع ما ورد في هذا الموضوع ص: ١٧٨ والرسم رقم ٢٤ في الصفحة نفسها.

٣ - أما الحركة الضوئية فلم تتعرض للانقطاع والارتباك في وجوب التنقل بين المحاور، إذ انحصرت مهمتها في متابعة تحركات الشخصية الشعرية البطولية في كل الاتجاهات. إلا أن ذلك لا يعني أن الحضور الحركي والصوتي كان محصوراً في البقعة الضوئية المسلطة على الشاعر/ البطل، فقد كانت المناطق الظلية مفعمة بالمحاور المتناوبة في الدخول إلى بقعة الضوء عبر التوحد بشخصية الشاعر والصدور عنها.

من المحاور الفرعية أنثني ثلاثة محاور، لأمرٍ عليها بقراءة عابرة:

١ - مهيار/ القرين:

كنت قد أسلفت في معرض ذكرى للمحاور الرئيسة في القصيدة أن «مهياراً» هو الشخصية المحورية الرابعة بالإضافة إلى الشاعر وعليّ والثائر.

فليس مهياً أن يعلن أدونيس عن دخول مهيار من الخارج كمحور منفصل أو متجسد بالصوت، أو الحركة المغايرة، وليس مهياً أن يرى مهيار واقفاً تحت بقعة الضوء متفرداً بها، وذلك لأن مهياراً منذ رحيله - من وادي عبقر - إلى ديوان أدونيس، تسلك إلى بواطن الشاعر وأغواره، قريناً مقيماً، لا تخرجه رقية ولا تفصله تعاويذ.

يحدث أحياناً أن يتجسد القرين ليخاطب أدونيس ويخبره:

«مهيار يقول: «الذكرى لا تجدي»

ويقول: «الريح توائي سفني،

حين يكون البحر بعيداً»^(١)

فيرد الشاعر على مهيار قائلاً:

«أشهد أن الذكرى لا تجدي

لكن،

أشعلت مصابيح الذكرى

(١) الفقرات مقطوعة من «قصيدة ثمود»، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني ص ٣١٨ وما بعدها.

لتكون لك الصوت المرئي...»

وغالباً ما يتوه الشاعر عن مهيار إذ يشرده منه في الغياب:

«ورأيتك تنأى...»

فيعدو الشاعر خلفه في المتاهات، ويدخل في محرق الشعر باحثاً عنه:

ويحدث أن أستسلم للطرقات

فأهبط في قيعان

وأجاور أغصاناً، أو أتعب مثل رمادٍ

بحثاً عن أشباهي.»

إلا أن هذه المعادلة تنقلب على أعقابها في - هذا هو اسمي - ليصبح الهارب أدونيس، والراكض الباحث عنه هو مهيار. لكن مهياراً لم يكن يوماً ظلاً تابعاً لأدونيس أو منفصلاً عنه بل كان دائماً اليد الثالثة التي تكتب دون وعي منه، والعين الثالثة التي تجول في الرؤيا في وجه:

«مسافر مزج الناس بأمواج حلمه الأبدى».

مهيار هنا يحاول كتابة النص وإخراج المسرحية، وأدونيس يغالبه، يفجر نصه، ويُعثره ويحاجه بالخروج عن الدور والنص في آن. إلا أن تجسيد القرن وقذفه خارجاً إلى ركن مظلل أو خلف الستارة أمر عصي، فمهيار لم يبرح مكانه الأصلي في بواطن أدونيس ولن يبرحه. لذلك يدخل الشاعر بقرينه إلى خشبة المسرح ليبدأ صراع المجابهة والمغالبة، بالإضافة إلى ما أسلفت الكلام عليه من الانشطار: صوت لهذا وصوت لذاك.

ولئن تحققت الغلبة لأدونيس في معظم مقاطع النص، فلأنه بذل مجهوداً مضنياً في استجماع ما يملك من قدرات ومهارات للوصول إلى طموحه في التجاوز والعبور؛ وحين يجهد الصوت المرتفع، والمنشطر على نفسه، والمنقسم إلى أصوات أخرى، يأوي إلى صوت يتناغم مع ذاته، ويسكن توتره، ويهدئ نبرته، فتتحقق الغلبة لمهيار، ويتناغم الإيقاع في المقاطع الغنائية:

«وعليّ لهبٌ
ساحرٌ مشتعلٌ في كل ماء
عاصفاً يحتاج - لم يترك تراباً أو كتاباً
كنس التاريخ غطى
بجناحيه النهار
سرّه أن النهار
جُنَّ
هذا زمن الموت، ولكن
كل موت فيه موت عربيّ
تسقط الأيام في ساحاته
كجلدوع الأرض المكنهة
لأنه آخر ما غنى به
طائر في غابة مشتعلة»

هكذا يرجع الصوت إلى غنائته، دون أصداء، أو انشطارات. وتسترجع
الجمل الألفة فيما بينها، ويتزوج الشتات. إنه صوت الانسجام الكلي مع الذات
الواحدة، لأن مهياراً تحوّل من رمزٍ إلى حالة تكون مشتركة في الرحم
الواحدة:

«مهيار
توأمتا توأم النهار»

فلا عجب إذن أن يحسّ مهيار بما يحدث لأخيه التوأم:

«حيث رأى مهيار
كيف تهيء الشمس كل يوم
إليّ، بعد النوم
حيث يصير الماء
من لهفة، نافورة الحريق...»

سأمثل على ذلك بفقرات من المقاطع الغنائية تقابلها فقرات من أغاني
مهيّار الدمشقي
شكل (٢٣)

أغاني مهيّار الدمشقي	هذا هو إسمي
يحلم أن يرمي عينيه في قرارة المدينة الآتية [. . .] يحلم أن يجهل أيامه الأكلة الأشياء أيامه الخالقة الأشياء، يحلم أن ينهض أن ينهار كالبحر - أن يستعجل الأسرار مبتدئاً سباه في آخر الساء	«وأسمي شجر الشام عصافير حزينه (ربما تولد بعد التسمية زهرة أو أغنية) وأسمي قمر الصحراء نخلة ربما استيقظت الأرض وعادت طفلة أو حلم طفله
تعبت عيناه من الأيام تعبت عيناه بلا أيام هل يثقب جدران الأيام يبحث عن يوم آخر أهنا أهنا لك يوم آخر؟	لم يعد شيء يغني أغنياتي سيحيي الرافضون ويحيي الضوء في ميغاده لم يعد غير الجنون هل لتاريخي في ليلك طفل يا رماذ المدفأة؟
مهيّار وجه خانه عاشقوه مهيّار أجراس بلا رنين مهيّار ناقوس من التائهين .	وعليّ فاتح أحزانه لبهاليل الشقاء للذين استنسروا وانكسروا

هكذا يتحدث مهيار «سيد الظلام» بصوت أدونيس «سيد الحزن» ليتناغم في إيقاع الذات الثلاثية، ولذلك أقول إن مهياراً هو أحد المحاور الرئيسية في القصيدة إلا أنه محور شعبي أو باطن لم يستحضر من زمن آخر، ولا مكان آخر، لأنه كان مقيماً في أغوار القصيدة، وأغوار أدونيس يمارس عليه الضغوط وينقله بالأعباء، وجراح العبور.

٢ - المرأة: تدخل الأنثى إلى النص الأدونيسي دخولاً جارفاً لتتأرجح الانشطار على ذاتها بحركة تحويلية مبالغ فيها يصعب رصدها وتعيين دلالتها. فهي الرحم / الحياة، والأرض / المدينة، والجنس / الخصوبة، واللغة / الإبداع، بل هي كل ما من شأنه أن يمثل رمزاً لتحوّل الحياة وديمومة الحركة. يتحوّل النزوع إلى التوحد بالأنثى إلى باعثة لليقين يشحن الشاعر بالعزم، ويفرغ شحنة توتره، وقلقه، وتباريح بواطنه ليمدّه بطاقة الاستمرار والقدرة على المضي. ويتعبّر آخر، تتحوّل الأنثى في النص الأدونيسي إلى حالة تجسّد مطلقاً كونياً حيويّاً يقيم الشاعر معه وعبره حواراً جدلياً مع العالم والكون في مبدعة عن الرومانسية التي ارتبطت برؤية حصرية لا ترى إلى المرأة إلا من حيث كونها طيفاً، ورمزاً، وإشارة إلى المحاشية والزوال.

والنزوع إلى التوحد مع الأنثى كرحم وجودية في النص الأدونيسي، هو من قبيل النزوع إلى التوحد مع براءة ما قبل الولادة، والعودة إلى براءة ما قبل الإحساس بالهجة أو القنوط، وما وراء الإحساس بالفرح أو الشقاء. إنه النزوع إلى لقاء الأنثى بمعناها المطلق، في لحظات بكر تلغي الزمان والمكان إلغاءً تاماً يحقق للشاعر الغلبة الحقيقية على تصدّعاته الإنسانية.

ولا أدل على ذلك - تمثيلاً لا حصراً - من الحضور المذهل للفاعلية القصوى للأنثى في «مفرد بصيغة الجمع» وما تحقّقه تحولاتها الدائبة والمتناوبة بين: المرأة، الأرض، اللغة، المدينة، القرية، الفراشة، الموجة، الشجرة... الخ من تعجير هائل لتداعي الحركة الداخلية المحمّلة بالدلالات المطلقة.

تدخل الأنثى إلى «هذا هو اسمي» دخولاً صارخاً وعنيفاً لا يختلف في جوهره عن حضورها الطاغى في النص الأدونيسي عامة، من حيث كونها رمزاً

مشحوناً بالدلالة الاحتمالية للمطلق الشمولي الذي يمكن الشاعر من مخاطبة العالم واستدخاله إلى النص.

تأتي بعض الدوال في المقطع الأول مثل: حوضك (دخلت إلى حوضك) وأرض (أرض تدور حولي) والمدينة (صرخة تعرج المدينة) لتبث في سطح النص دلالة صريحة تؤشر إلى الخطاب القائم بين الشاعر والأرض. ثم لا تلبث الأرض المخاطبة أن تتحول إلى أنثى تثير شهوة الشاعر وغرائزه الجسدية (عندي لشديك هالات ولوع لوجهك الطفل وجه مثله...). وما إن تلوح بوادر الثورة ويعطي الشاعر الأولوية في الفعل الحضاري لتجاوز البنية الفكرية/ الثقافية السائدة (قبرت ملايين الأغاني) حتى يتحول الخطاب إلى مساءلة الأنثى/ اللغة (هل أنت في قبري؟ هاتي ألس يدليك اتبعيني) ثم تتحول الأنثى/ اللغة إلى نار- شعلة التحول الأبدية- يجاسدها الشاعر فتجبل بجنين لم يولد بعد (تجبل النار/ أيامي أنثى/ هذا جنينك). ثم لا يلبث الخطاب أن يتحول إلى أنثى مطلقة (سنوثة): فهي طير ملء الكف، وأنثى هليب ناهداها، ولغة تحول الأرض إلى لعبة بيدي الشاعر، وفرس تحترق الغيم إلى الماوراء. ولأنثى ظهورات عديدة أخرى من بينها: دمشق التي تلغو بأحاديث لا تنتهي، وكذلك المرأة الأسطورية الساكنة في البحر (أن في البحر امرأة حملت تاريخه في خاتم) والتي تذكر بأنثى البحر الأبدية: الموجة، الحاملة أبداً لديمومة الحركة. وعلى الرغم من أن المجال لا يتسع للإحاطة الكاملة بجميع التحولات والانشطارات المفاجئة التي تمارسها الأنثى في النص، فإن المتابع لظهوراتها سيلمس حضورها المحوري الذي لا يختلف في جوهره عن حضور الشخصية المحورية للذات الكاتبة، أي صوت الشاعر و«أناه» التي تنشطر على ذاتها على مدى النص في حركة مباغتة ليصدر خطابها عن علي/ الثائر أو مهيار بصوت أدونيس المتحدث بضمير المفرد. فالتحول الناتج عن تداعي الحركة الداخلية، والذي تحول الشاعر بموجبه إلى حالة كونية شمولية تتمثل في كل مشرد ومنفي وجائع ومقموع ومهزوم، وكذلك في كل رافض وثائر يقدم نفسه قرباناً من أجل الحرية، هو نفس التحول الذي يعترى الأنثى التي تتحول بدورها إلى حالة كونية مطلقة تتمثل في الأرض، والمدينة، واللغة، والموجة، والنار، والثورة، والشمس، والمرأة، وكل ما من شأنه أن يطرح الخصومة وديمومة الحياة.

من إقامة الجدلية الحوارية بين الشاعر كإنسانٍ شمولي وبين الأنثى كمدلول كوني تتعدد الاحتمالات، وتتوحد المحاور، وينشطر الخطاب على ذاته لتنمو القصيدة متمكنة من خطاب العالم وتحويل الذاتي إلى كوني، حيث يقيم التداعي لحركة التوحد/ الانشطار بالإضافة إلى الاحتمال المطلق بتخصيب النص بما لا حصر له من الدلالات.

تخرج الأنثى/ المرأة في القصيدة الحديثة عن المنظور الضبابي التهويمي لتسترد فعاليتها الحيوية/ الوجودية كرمز للدلالة الحيوية المطلقة التي يفسر الشاعر عبرها حركة الموت/ الحياة في العالم والوجود.

هكذا نجد أن الأرض في - هذا هو اسمي - تستدعي ما يشبهها ويذكر بها: الأنثى كنبع للحياة الأبدية. وتستدعي الأنثى النزوع إلى الاشتعال الجسدي، وإلى النار الحبل أبدأ بالتحول من حالة إلى أخرى. هذا التداعي التوالدي الدائب للحضور الأنثوي في النص يشير لدى الشاعر الرغبة في الالتحام الجسدي واللقاء الجنسي. على أن المجاسدة الجنسية/ الجسدية هنا تطرح مفهوماً مغايراً للمتعة في بعدها الحسي الحصري. فإذا يصحح الشاعر العاشق الأول للنار، فلأنها تحبل بجنين سيولد فيما بعد، وإذا يجاسد أنثاه - المطلقة - يجاسدها كي تتناسل في خطوه طريقاً، وعندما يتحوّل الواقع إلى كابوس يطبق عليه بالرعب والهلع تغطيه أنثى «لهب ناهداها» ليفتح بلمبيها المشتعل في جسده الوجه الآخر للوجود.

الجنس هنا لا يمتّ بصلة إلى ما يربط بين المرأة ومعاني الغواية والفتنة من حيث هي مرادفات للخطيئة والسقوط، بل هو النقيض تماماً. حيث أن هذا النزوع إلى التلاحم الجسدي يغفل البعد الحسي العابر، والقابل للتقلب والانطفاء إغفالاً تاماً ليسمو بالعلاقة الوجودية للأنثى إلى مرتبة الأصل/ الجذر في حركة الولادة الأبدية للحياة في الكون.

إذا كانت هذه الرؤية المتسامية للأنوثة تتجلى في النص الأدونيسي عامة فإن زمن كتابة القصيدة إثر هزيمة ١٩٦٧ يستدعي إحساس الشاعر المرير بالهوة

المائلة بين الأنوثة الكونية كمؤكد أبدي للحياة والنساء، وبين الأنوثة كما تتمثل اجتماعياً وثقافياً في وضع المرأة العربية المتدني إلى ما يقرب من حالة اللاحضور.

من هذا المنطلق تدخل المرأة - ببعدها الاجتماعي الراهن - إلى القصيدة دخولاً خافئاً، من واقع كونها عنصراً مشلولاً ألغيت فاعليته، وذلك في مقطعين تغلب عليهما المرارة والشعور بالأسى السحيق. الأول:

«والنساء ارتحن في مقصورة
يستجرن الكتب المستزله
ويحولن الساء دمية أو مقصله»

والثاني:

«والنساء ارتحن في مقصورة
يتشطن الليل من آباره
ويحيطن الساء
ويغنين: علي لبُ
ساحر مشعل في كل ماء
ويسائلن الساء:
نجمة أو مومياء
هذه الأرض؟
ويفتقن الساء
ويرقعن الساء
قبر الدجال في عينيه شعباً
نبش الدجال من عينيه شعباً
وسمعتاه يصلي فوقه
ورأيناه يحية ويخنو
ورأينا
كيف صار الشعب في كفيه ماء
ورأينا
كيف صار الماء طاحون هواء».

هكذا يتمثل التضاد بين رؤيتين للأنوثة: الأنوثة كحالة من الوجود الفاعل، المولّد، المغيّر، (الرحم، المدينة، النار، الأرض، الحضارة) أي الأنوثة كمحور للعالم المتحرك ومعنى لأبدية الحياة، والأنوثة كوضعية تاريخية للنساء اللواتي تحكم حياتهنّ وأفكارهنّ مظاهر الجمود والتبعية والتخلف.

ففي إسناد الشاعر جميع الأفعال في المقطع إلى «نون النسوة» إشارة إلى تحوّل الخطاب من عاورة الأنثى المطلقة إلى وصف الوضع الإنساني/ الاجتماعي للنساء.

في المقطع سيل من الأفعال المسندة إلى «نون النسوة»، غير أن هذه الأفعال مسبوقة بقول الشاعر (يس التاريخ من تكراره في طواحين الهواء) للدلالة على استمرارية تدنّي فاعلية المرأة واستنقاعها المتكرّر في ما اقتصر عليه دورها فيها مضى من تاريخ عصر «الإماء». فلإذا استراحت الحضارات في «ورق» واستراحت الأمة في «خندق» فإن النساء استرحنّ في «مقصورة» حيث إنّ الراحة تقبض للفصاليّة ورديف للتبعية التامة في جميع الأحوال. وبالرغم مما تحمله الأفعال (ارنخن، يستجرن، يخيطن، يفتقن، يرقعن، يُغنّين) من الدلالة السلبية، فإنّ النساء يتساءلن كيف يتشعلن أنفسهن من محنة الغرق في الظلمة من جهة (يتشعلن الليل من أباره) ويسألن السماء من جهة أخرى. والسؤال عند أدونيس جلد وأصل للتجاوز والتغيير. على أنّ هذا السؤال - رغم حضوره - متّهم بالمراوحة السلبية في نفس المكان لعدم الجرأة على التحرك نحو أيّ من الممارسات الإيجابية. وإذا رجعنا إلى الممارسة النوعية التي يقترحها الشاعر ويطرحها في آن يطالعنا:

«وعليّ هبّ

ساحر مشتعّل في كل ماء

عاصفاً يمتاح لم يترك تراباً أو كتاباً

كنس التاريخ غطّى

بجناحيه النهار»

إنه علي: الشاعر الثائر، الباحث عن التغيير بالدخول الصّاعق:

«دخلتُ في شرك الضوء نقيّاً كالعنف
أسطع كالتّيه خفيفاً أطرافِي برق أطرافِي رياح منحوتة
[...] ودعي هجرة السماء وعينيّ طيور».

ففي نفس الوقت الذي أعلن فيه الشاعر «الجنون» ليخرج على الواقع
المنهات المكرور، ويتصدّى للتاريخ بالاستجواب وتعرية الوقائع السالبة، أثرت
النساء البقاء في المناطق المحايدة. فهنّ يطربن للهبة المشتعل ويغنّين لثورته
ورفضه دون القيام بأيّ بادرة إيجابية أو خطوة مماثلة.

هناك سؤال لعله يتبادر إلى أذهان الكثيرات من النساء القارئات
للقصيدة كما تبادر لذهني إثر القراءة الأولى، كامرأة وكاتبة لهذه السطور:

لماذا هذا الحضور الخافت والمسحوق «لنوع النسوة» في قصيدة متفجرة
كهذا هو اسمي؟ أما كان بالإمكان دخول المرأة إلى القصيدة كمحور يفجر
جدليّة صراعية نقضية لا تقل رفضاً وتفجراً عن الشاعر/ علي / الناصر؟!

من القراءة التحليلية للمقطع، ومتابعة حركة التوحد/ الانشطار
للمحاور، وعلاقة ذلك بالسياق العام للقصيدة، تتضح رؤية أدونيس حول
واقع المرأة. فقد بدأ الشاعر المقطع بتقديمه لفعل (يسنأ) المسند إلى ضمير الجمع
المتكلم، الأمر الذي يدلّ على أنّ التاريخ الذي ييسّ من تكراره في طواحين
الهواء هو التاريخ الشمولي للجماعة نساءً ورجالاً في آن. يلي ذلك، الفقرة
الواصفة للواقع المتدنّي للنساء متبوعة بقوله (قبر الدجّال في عينيّ شعباً). فتدني
الحال هنا ليس مقصوداً على المرأة دون الرجل بل يشمل الشعب بكامله نساء
ورجالاً.

ثم يأتي فعل (رأينا) مكرراً مرتين ليدعم الدلالة على شموليّة المعاناة حيث
يصير الشعب بأكمله ماءً في كَفّي الدجّال ويصير الماء طاحون هواء.

قصاري القول إنّ أدونيس ينطلق في رؤيته للمرأة من منظور انعدام
التفرقة بين الجنسين من جهة، ومن تحميل المرأة مسؤولية القيام بالواجبات
الوجودية الملحة إلى جانب الرجل من جهة أخرى. فالتساؤل وحده لا يكفي،
والمشاركة الثورية عبر الوجدان والشعور لا تكفي، إذ لن يكون هناك حضور

فاعل للمرأة أو الرجل على حدّ سواء إلا إذا كان هذا الحضور صاعقاً ومعاكساً للتّيار المتكرر في الجمود البليد.

من هنا يأتي وصف الشاعر للحضور المُلغى للمرأة عنيفاً في علميته وسليّته من قبيل تضمين الشيء بضده وتشوير الحركة باستدعاء نقيضها. ولأدونيس طقموسه في التضمين الدلالي وشنن المعنى الظاهر - الصريح - بنقيضه، وهذا ما ستقوم الدراسة بمتابعتة - في حدود الإمكان - عبر الفقرات التالية^(١):

إذا كان أدونيس في - هذا هو اسمي - قد استجمع جهده واستحثه لتجاوز بنينه التعبيرية وغنائية مهيار، فإنه، وعلى مدى تجربته الشعريّة لم يتوقّف عن مغالبة ذاكرته الجمعيّة لتجاوز غزونها اللاواعي للمعرفة القبليّة من جهة، وللأحكام الحصريّة المسبقة التي تحتزنها الذاكرة البشرية حول المرأة عبر التاريخ الإنساني من جهة أخرى.

٣ - اللغة:

من المعادلات الأخرى التي قلبت - هذا هو اسمي - موازينها، حضور اللغة في النصّ كمحور جانبي وظلي، وانتكاس العلاقة التي تربط الشاعر بها، وتراجعها من العشق المتصوّف إلى العشق اللّودود. فاللغة هي التربة التي يضرب أدونيس جذوره فيها كي لا يموت. يسميها دمشق كي يستوطن غربته ويتنفس اسمها في تنبّهات المنفى، ويسميها الأرض كي يشق بها جرحاً يستوطنه، كي يتحوّل إلى جسد يقيم فيه، ويسميها المرأة كي تنغرس في جسده خلية خلية وعرقاً عرقاً فيتطهر بمائها «ويتوضأ بشفاهاها». ويسميها الشمس كي يسقط عليه غزوها فيشقه الجليد في عروقه من دفثها. إنها المأوى والمآب والنفس والهوية. «والنفس يتبع بعضها بعضاً». هذه هي «اللغة» التي عهدناها في شعر أدونيس، يقبض عليها ليتحسّن نبضه بها،

(١) راجع ص ٨٧ من هذه الدراسة وما بعدها.

راجع ص ١٨٥ من هذه الدراسة.

راجع ص ٢٢٢ من هذه الدراسة.

ويتأكد أنه لا يزال على قيد الحياة. أما في - هذا هو اسمي - فقد دخل أدونيس إلى القصيدة، في لحظات التصدع تحت وطأة الهزيمة، مُدمراً، متشظياً، مُستلباً من تلازمه مع ذاته وواقعه في آن. يستنطق مَنْ حوله ويحاكم الأشياء. فجاء طموح القصيدة ليشغله عن التشييب بمعشوقته، وجاءت تداعيات الرؤيا محصورة في الرفض والنقض والجنون والجوع الضاري (جوعي يدور كالارض) إلى التجاوز والتحول والمحو والتغير.

كان التراث من بين أهم المتهمين بتبعية الجمود والتخلف عن مواكبة العصر لأنه يقمع السؤال والتأويل والخلق الجديد حفاظاً على مثاليته «ومعصوميته المطلقة». وهذا ما أدى إلى استئثار التراث بحديث الشاعر في حوار متواصل في النص كانت اللغة تلوح عبره في المناطق الظلية البعيدة.

«رأيت أن تلد الثورة أبناءها، قبرت ملايين الأغاني وجئتُ

(هل أنت في قبري؟) [. . .]

زمني لم يحى ومقبرة العالم جاءت عندي لكل

السلاطين رماذ [. . .]».

التغيير الفوري الذي يتحتم على الثورة أن تبدأ بإنجازه هو تغيير البنية الثقافية السائدة (قبرت ملايين الأغاني) وجئتُ، أي لأقدم في - هذا هو اسمي - نموذجاً عينياً لتدمير الواقع وإعادة تشكيله، ليكون رمزاً للممارسة المطلوبة على المستوى العام. إلا أن أدونيس يبدو غير قانع بما أنجزه في القصيدة، فمهيأ يغالبه، والقصيدة التي يحلم بها لا تزال شفوية في ذهنه ولا يتسع الورق لرسم مداها. ولذلك فهو يسأل اللغة (هل أنت في قبري) بصيغة مفرغة من الدلالة على الشخصية المخاطبة التي وُجّه إليها السؤال، وأميل إلى ترجيح مخاطبة اللغة هنا:

قبرت ملايين الأغاني، فهل استطعت حقاً أن أقبر سلطنتك عليّ (في هذا هو اسمي) أم أن سلطنتك ستسبقني إلى قبري ولا تموت إلا بموتي؟!

وهنا يعلن الشاعر أن الزمن الذي يتسع لحلمه لم يحىء بعد لأن الحضارة ما زالت تستريح في أوراق الماضي عازقة عن أي تجديد. إلا أن المقبرة المقترحة تتسع لدفن السلطة السياسية والسلطة الثقافية (السلطين والأغاني) في آن.

«ولتولّد حراب الوقعة الأبدية

بيننا حفرة انهدام وصوتي

هذيان المغير يكسر عكاز الأغاني ويقلع الأبجدية»

هكذا تبلغ حدة الصراع والمجابهة حدّها الأقصى بين الشاعر والثقافة الموروثة لتهمّش نزوع الشاعر إلى الانفراد باللغة كمحور يتعشقه لأنه الطاقة المولدة لحياته والقصيدة معاً. وإذا تابعتا الحضور الظليّ للغة في النصّ فسنبجدها تلوح في مقاطع تغلب عليها لهجة اللعنة والهذيان منها:

«شمسي ريشة تشرب المدى [...]»

صوتي زميني نبضك الشهي ونهداك سوادي وكل ليل يياضي»

ورغم أن الجملة الأولى في الفقرة: - شمسي ريشة تشرب المدى - تدل على الحديث عن اللغة بوضوح. تبقى الجمل الأخرى تتأرجح في الدلالة الاحتمالية بين اللغة وسواها. ثم تعود اللغة للظهور مرة أخرى في ثلاث جمل قصيرة مسبوقة بحرف التمنيّ «لو»:

«لو غيرت لو غير الغبار عذاراه لو النّار همزة».

إن صوت مهيار مرّة أخرى يتمنى التقدم «في مناخ الحروف الجديدة» ويتمنى اقتلاع الكلمة من سياقاتها المتجمدة القديمة كي تتجدد اللغة في «الكلمات الغريبة» ويتمنى لو كانت الهمزة نارا لتمحو البنية التعبيرية المتحجرة وتفسح الطريق أمام «اللغات البعيدة»^(١).

«وحيدة أعضائيّ جيئي من ذلك الطرف استحضرت موتي

وسلسليني [...]»

«نبشنا كلمات دفيئة طعمها طعم العذارى»

(١) الجمل التي وردت بين مزدوجين مقتبسة من قصيدة المهدي الجديد في ديوان: أغاني مهيار الدمشقي.

هكذا يستحضر الشاعر - الكتابة الجديدة - التي تقتضي موت الشاعر كي يولد الشعر القادر على إنشاء الكون الجديد إذ ينشئ نفسه . الموت الذي يفتح الشاعر صدره جرحاً تشرب منه ريشة القلم لتعبر الكلمة ، و«الجرح في العبور نفسه .

٧ - بين الرؤيا والنبوة

١ - الرؤيا : في لحظة اصطدام الذات بالعالم تولد القصيدة هادمة جدار العجز عن التلازم معه ، لتعيد بناءه بصورة تتلاءم مع الذات . إنها التحدي لاستحالة الخروج . فعندما يبلغ الشعور بالعجز والتشظي حدّاً يصل إلى فقدان القدرة على الاحتمال والاستمرار في آن ، تنتفي غائبة الحياة . فتبحث الذات عن مساحة تخرج إليها وتكون قابلة لاستدخال الجنون . هكذا تصبح القصيدة المساحة الوحيدة التي يمكن للذات أن تخرج إليها ، لتأرس بها التفكير وتبصر بصورة العالم القمعي مدمراً . ويتغير آخر ، لتجابه بالرفض الموت الحتمي الذي يفرضه الواقع ، بموت اختياري تنتقي الذات الكاتبة شكله وزمانه ومكانه . ذلك هو الموت في الإبداع بحثاً عن التطهير ، والخلاص ، باختزال الزمن واستحضار لحظة البعث قبل حلول الحياة الثانية . إنه الشعر الذي يصهر صاحبه ليعيد تشكيله ، ويقتل صانعه كي يبعثه . والشاعر في ذلك مسافر أبداً بين أضلاع المثلث : التأزم أو المعاناة ← الموت ← البعث ← بحركة استثنائية دائمة . لذلك نجد القصيدة الحديثة مغمورة بحضور دائم لرموز الموت المصرّح عنها حيناً ، والخافية أحياناً أخرى ، كمؤشر قوي على مواجهة الشاعر لموته في كل زمانٍ للكتابة . وتكاد لا تخلو قصيدة حقيقية حديثة ومعاصرة من الرموز الشائعة التالية : عبور نهر السواد - الاستضاءة بما لا يضيء - الموت في السواد - مزاجه الشتات - الاستضاءة بمتاهة السواد - والعديد من تعابير الاحتراق والانصهار بنار الشعر وشعلة بروميثيوس الخالدة .

ومن ديوان أدونيس اقتبس هذه المقاطع الصغيرة :

«يعطي وقتاً لما يجيء قبل الوقت
لما لا وقت له»^(١)

ينحدر من جنس المذبحين

ويؤسس

الرحيل

الأقصى»^(٢)

«نتكر خداعاً بعلو الطفولة

رياء بصدق الشمس

نتكر موتاً يطيل الحياة»^(٣)

وإذا كانت القصيدة تولد من تصادم الذات مع العالم، فإنّ - تخصيص -
الإبداع يولد من تصادم الخيال مع تداعيات الرؤيا. والقصيدة الرؤيا نوعان:
الأول: الرؤيا التي يكتب بها الشاعر منقطعاً إلى التهويم الخيالي في فضاء قصي
عن إيقاع الواقع وأرضه. والثاني: الرؤيا التي ينطلق فيها وعي الشاعر حباً
بالكشف، ورهبة من الحجاب الحائل دون جوهر الأشياء. وتعبير آخر، رؤيا
اختراق المجاهيل بوعي ينشد اكتشاف الذات عبر اكتشاف الآخر والكون.
والرؤيا في شعر أدونيس تنتمي إلى النوع الثاني بامتياز. فهو يدأب على المزج بين
الحضور والغياب التخيلي في آن.

الارتباط التام والكلّي بأبعاد الحدث يعني توافق الذات مع الواقع في
أبعاده الزمانية والمكانية والنفسيّة المعنويّة. إلا أن التلاؤم التام مع السالف
والحاضر لا ينتج قصيدة حديثة بأيّ حال من الأحوال. بل ينتج شعراً توفيقياً
يتكرر ضمن أطر الاجترار لكل ما هو قَبْلِيّ ومصنوع مسبقاً ولذلك فإنّ الرؤيا
تخلّق للشاعر عالماً منفصلاً عن واقعه المرفوض، وتمكّنه من استحضار هذا العالم
الخارجي إلى ذاته ودواخله كي ينفي نفسه إليه. ثم يدخل إليه باحثاً/ واعياً
ليكتشف المعالم الداخلية للعالم والذات في آن.

(١) أدونيس، «مفرد بصيغة الجمع» الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني من: ٩٧٧ م. سابق.

(٢) المرجع السابق ص: ٥٣٤.

(٣) المرجع السابق: ص ٥٩٨.

وليس هناك ما يستدعي التدليل بالأمثلة على القصيدة/ الرؤيا في شعر أدونيس. فالقراءة الأولى لديوانه - باستثناء بداياته الأولى - تؤكد ذلك دون حاجة للتقصي والتمحيص. أضف كثرة استعماله لأفعال السجاييا والغرائز، وإسناده الأفعال إلى الضمائر بلعبة دلالية يتوخى بها إيصال حركة المحاور وتقاطعها في توحيد صوفي كامل^(١). ومن ميزات الخيال الرؤيوي القافز فوق الحواجز والأمكنة والأزمان، إغناء النص بسلسلة من التحولات في حركة العلاقات الداخلية حيث يتقاطع الذاتي بالموضوعي، والحتمي بالغيبي، والعابر بالمطلق، والفردى بالكوني. وحيث ينشطر الواحد إلى متعدد ويلتئم المتعدد بالواحد الكلي. هذه الحركة التحويلية الدائبة لا تتوقف عن هدر دماء التوافق، والسكونية والثبات في النصّ الأدونيسي، مشتقة مساراتها عبر الأنساق التالية:

أ- حركة النسق الدائري الاستثنائية، التي تبدأ من النقطة الأولى في محيط الدائرة وتنتهي/ لا تنتهي، قبل إغلاق الدائرة التي تليها. وأمثلة لهذا النسق بمقطع (دخلت إلى حوضك) في قول الشاعر:

عندي مدينة تحت أحزاني ← عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى ←
(وعندي) ما يجعل الشمس عاشقة سوداء ← وعندي... ← (وعندي) مقبرة العالم ← وعندي لكل السلاطين رماة ←...

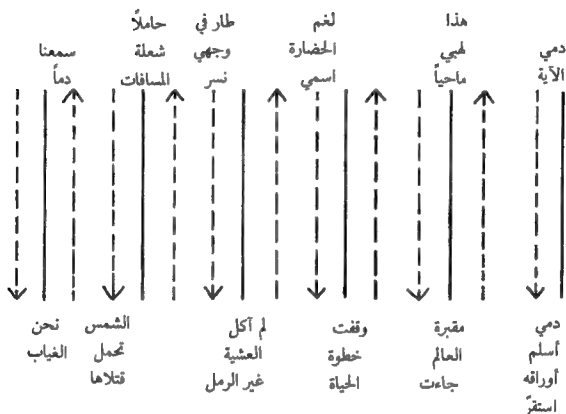
هكذا ترسم الحركة الدائرية بالخط الاستثنائي المبين في الرسم التالي:

شكل (٢٤)



(١) راجع: الفعل كنية لا كمؤشر بدءاً من ص ١٤ وما بعدها من هذه الدراسة.

شکل (۲۵)



ج - السق الأندياحي المفضي إلى اللانهايي:

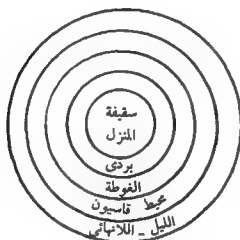
ويبدو ذلك في غاية الجلاء والوضوح في المقطع التالي:

«مهيأ في محيط قاسيون
في بردى، في فجوة السقيفة
في الغوطة المفكوة الأزار
في الليل محمولاً على قطيفة»^(١)

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني قصيدة «مرآة الطريق وتاريخ الغصون» ص: ٢١٠ م. سابق.

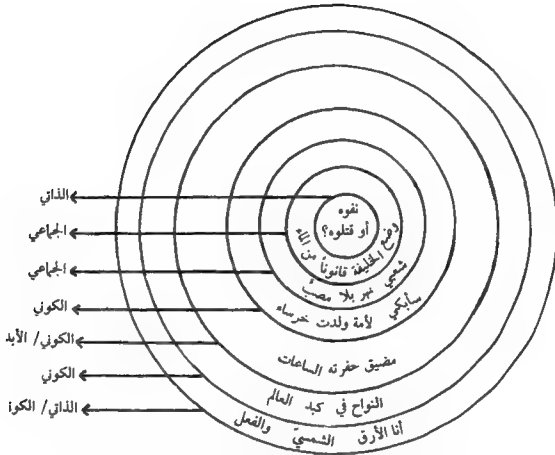
فالحجر الذي يلقيه مهيار في بحيرة الرؤيا، وخيال الشاعر، يسقط في سقيفة المنزل . ثم تنداح الدائرة في سطوح الخيال إلى المساحات المجاورة، حيث بردى القريب من بيوت دمشق لأنه يخترقها . ومن ثم تنداح الدائرة لتشمل الغوطة التي تطوق المدينة . ثم تكبر لتجعل من قاسيون نقطة الارتكاز التي سترسم منها الدائرة التي ستشمل دمشق وما حوّلها من جبال وتلال وقرى وهضاب . ثم تتسع الدائرة بحيث تشمل الليل ويشملها الليل الذي يلفّ الكون كلّهُ عبر المكان والزمان اللانهايي . وأمثّل لذلك بالرسم التالي .

شكل (٢٦)



وتحفّل هذا هو اسمي بهذا النسق من الحركة في معظم مقاطعها . أنتقي من بينها مقطع (ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟) الممثل له في الرسم الذي يلي :

شكل (٢٧)



ملاحظة: في الرسم السابق تتجلى الحركة المتراكبة الأنساق في المقطع بوضوح. حيث تتراكب الحركة الاندياحية، والحركة الموجية التي تبدأ من حيث تنتهي. إذ بدأت الحركة الاندياحية من مركز الذاتي (نفوه أو قتلوه؟) لتنداح إلى الجماعي، ومن ثم، الكوني عبر الزمن الأبدي. وما إن تنتهي في تحلل الألم وانتشاره في العالم (النواح في كبد العالم) حتى تلتف عائدة نحو الذاتي عبر الكوني لتنتقل في موجة جديدة.

هكذا تتحوّل القصيدة/ الرؤيا إلى فضاء يسمح للطاقة الخيالية بالعبور إلى الماوراء، واللامتهي. ويرجع الصدور عن الرؤيا- الموقف الصوفي- في جوهره إلى حالة التوتر والقلق الجوّاني الذي لا يفتأ يعصف في الأرجاء الحلمية الباطنة من الذات حتى تتبعر أركانها وتتفرّج معالمها. فتأخذ في نزفٍ داخلي يودي بالحياة الروحية لولا النزوع إلى التوحد بغية إنقاذ الذات المنشطرة، ولملمة شتاتها، وإيقاف نزفها.

والإنسان المطبوع على التوتر الروحي والقلق المصيري، إنسان يتميز من الجماعة بتوقّد الانفعال والنشاط النفسي الذي يكمن وراء توقّد الدوافع إلى الإبداع. فالإبداع ليس رهناً بالذكاء وحده ما دام الأسوياء أذكياء بنسب متفاوتة. وكلهم يحبون ويتألمون ويرفضون وأيضاً يعبرون عن مشاعرهم بطرائق شتى. إلا أن ما يفرّق بين الذكي والمبدع أمران: حدّة النشاط النفسي وطريقة التعبير عن هذا النشاط. فعندما تتساوى طرائق التعبير عن الوظائف الحسية والنفسية بالمعايير المنقولة والتجسيد الشائع، يكون ذلك تعبيراً تقريرياً ووصفياً، ومحاكاة لما هو معروف لدى الجميع. وإذا أثارت طرق التعبير دهشتنا بربطها غير المتوقع بين العناصر، بغربة لم نألفها في الحياة العادية، كان التعبير إبداعياً تعلق قيمته الفنية بقدر ما تعلق قدرته الدلالية على تنشيط الفكر وإثارة التصورات الذهنية.

وصدور الشعر عن الرؤيا هو أحد وسائل التعبير الفني المشحون بطاقة إخصابية هائلة. فالرؤيا انقطاع عن الأبعاد الحقيقية للزمان والمكان والواقع:

«دخلتُ في شَرَكِ الضوء نقيّاً كالعنف

أسطعُ كالتيه خفيفاً أطرافي برق أطرافي رياحٌ منحوتة [. . .]

ودمي هجرة السماء وعيني طيور [. . .]».

عندما تتحوّل الأطراف إلى رياح لتشتعل بضوء البرق، وتتحوّل العينان إلى طيور، تبدأ الهجرة إلى الرؤيا بالصعود إلى السماء، إلى اللامكان واللازمان. وتنفّي الذات الشاعرة نفسها نقيّاً طوعياً عن الواقع المرفوض بكل أبعاده. فيصبح الانقطاع فعلاً قصدياً يرمي الشاعر من ورائه إلى اختراق الزمان

والمكان، بحثاً عن المواقع التي يجب تدميرها وإعادة بنائها بالوجه الصحيح. ورغم أن السياق الدلالي في هذا المقطع يوحي بالإشارة إلى صعود الشاعر في رؤياه إلى حيث بكارة الهواء وعذرية السماء بعيداً عن دمامة الواقع وجحيمه القائم، إلا أن هذه الدلالة في واقعها تحمل ضدها ونقيضها. حيث أن الشاعر في حقيقة الأمر لا يمارس الصعود إلى ذروة الحلم، بل يمارس الهبوط الأقصى إلى قرارة الحلم، أي أنه يهبط من ذروة الواقع في الخارج إلى قرارة الواقع في الداخل ليفجر ثورته ورفضه معلناً حرب الواقعة الأبدية بثلاثة أفعال متوالية بصيغة الأمر:

ويقال جلدك شوك لثمت
ولتكن سباتي من جلدك صفراء
قبل جلدك دهر راسب في قرارة الحلم
وتتولد حراب الواقعة الأبدية [. . .]

وهذا ما سبقت الإشارة إليه من أن الرؤيا في شعر أدونيس ليست انقطاعاً إلى التهويم الخيالي في مبعده عن إيقاع الواقع وجلبته، بل هي اختراق للعصي والمستحيل لاكتشاف الحقيقة ومجابتها عبر التوحد مع الآخر وعناصر الكون. هكذا يطوع أدونيس الرؤيا ليحوها إلى غصّب دلالي، مؤمساً لحوار بين الداخل والخارج بجدلية تتوخى الكشف عن العلاقات الوجودية بما فيها من تناغم وتناقض خارج البعد الحقيقي للزمان والمكان.

هذه الهجرة في الرؤيا التي تبدو في ظاهرها رحيلاً إلى فضاءات الخيال كما توحى القراءة الأولى لدلالاتها الظاهرة في سطوح النص، ليست في واقعها سوى هجرة نحو النواة الداخلية باتجاه الجذور. فإذا كان أدونيس - كعادته - قد ألبس رؤياه ثوباً ضبابياً يعكس لصورة الطيور المهاجرة إلى مناهات الأعالي، حيث بكارة الهواء ونقاء السماء، ومدارات الضوء والبرق والرياح، فإن على مؤول هذه الرؤيا أن يبدأ بتعرية الدلالات من غلالاتها الضبابية كي يتمكن من العثور على الدلالة الضمنية التي قد تحمل المعنى الضدّي لظاهرها. فالغياب الذي يبدو مطلقاً في هذه المقطع، إنما هو في واقعها حضور عنيف لنشاط نفسي بالغ التوتر والرفض. إنه حضور الشاعر في رؤيا ترفع حراب الواقعة الأبدية.

بالبحث والسؤال والرصد والانهدام، وهذيان المُغَيَّر المقتلع لأركان الواقع بدءاً
بالأبجدية وانتهاءً بالواقع المزري للمرأة:

وأنا الصخرة والبحث
والسؤال ولا عيد ولا موقد أنا الشبح الراصد في فجوة
المدينة والناسُ نيام [. . .]
ولتولد حراب الوقعة الأبدية
بيننا حفرة انهدام وصوتي
هذيانُ المغير يكسر عكاز الأغاني ويقلع الأبجدية
والنساء ارتحن في مقصورة
يستجرن الكتب المستنزلة

غير أن الصدور عن الرؤيا يطرح بالضرورة تكثيفاً محورياً حول الذات
الكاتبة بوصفها الفاعل الوحيد في العملية الرؤيائية. حيث يقوم الشاعر
بالاستحضار القصدي للرؤيا ليهتك الحجاب الحائل دون جوهر الكون
والأشياء. فيتلقى ما يُنبئ به الكشف لينقله بدوره إلى المتلقي. ولطالما أُلقيت
الأحكام التقريرية بعثية انطباعية على الرؤيا الصوفية في شعر أدونيس. وذلك
بسبب تقييمها بالمعيار النقدي الكلاسيكي الذي لن يجدي في تقييم تجربة
شعرية متميزة بجذتها وابتكارها بأي حال من الأحوال. فقد رأى بعضهم إلى
أدونيس على أنه الشاعر الذي يريد أن يرى للجواهر عبر التمرکز حول الذات
(الداخل) ليخاطب الجماعة في مكانها القصي (الخارج) على مبعدة من دواخل
النص. وقد سبقت الإشارة إلى رفض التقريرية في هذه الأحكام لمجانبتها للدقة
في القراءة والتأويل^(١). فلا بد من تقصي الأصوات العديدة التي تتقاطع وتتوحد
مع صوت الشاعر من جهة، ومعاينة توحيد الشاعر مع الجماعي والكوني من جهة
أخرى، حيث أن الشاعر مفرد ناطق بصيغ الجمع، وجمع ناطق بصيغة المفرد
على مدى التجربة الصوفية عند أدونيس، برمتها.

من جهة أخرى ترى الغالبية العظمى من النقاد إلى أدونيس على أنه

(١) راجع الفعل كنية لا كمؤشر: ص ١٤٠ من هذه الدراسة.

الشاعر/ النبيّ الذي يبحث عن الرؤيا ليُبعث فيها نبياً راثياً يرسم للجماهير طريق الخلاص . ومن الغريب أن أحداً لم يمسّ التجربة الصوفية عند أدونيس بدراسة شاملة متقضية رغم ما يطرحه الموقف الصوفي من تفاعلات درامية وإمكانات إبداعية تُغني الحركة الداخلية، وتُخصّب علاقاتها بالتحوّلات الطارئة بين غياب وحضور . فقد ركزت معظم الدراسات النقدية اهتمامها حول محورية الذات الكاتبة إلى درجة كبيرة.

وما سأحاول معاينته في هذه الفقرة هو قراءة الانشطارات التي يمارسها صوت الذات الكاتبة، ومتابعة مسار التحوّلات الذي يطرأ عليه عبر الحركتين: الظاهرة في سطوح النصّ من جهة، والخافية في نظام العلاقات الداخلية من جهة أخرى.

(انظر الرسم ٢/٢٢ في ص: ١٤٦).

يقول الدكتور كمال أبو ديب «ثمة غمطان من الكتابة الصوفية: الكتابة المذهبية التي تلغي التجربة وتطرح النظرية [...] والكتابة التجريبية التي تتوهج بروح التجربة الصوفية، روح القلق والتمزق والنزوع والتوتر. الكتابة الأولى ليست شعرية، بل مذهبية: والكتابة الثانية شعرية»^(١). فإذا كانت نرجسية تمجيد الذات عبر الكتابة ساقطة أصلاً من المستوى الفني والإبداعي، وكذلك الكتابة المذهبية، فإن الرؤيا الصوفية في شعر أدونيس لا تمت بصلة إلى نرجسية عبادة الذات عبر صوت النبوة، أو محورية الذات الكاتبة، أو سوى ذلك. إلا أن ما يقذف بهذه الحقيقة إلى لجّة الغموض والالتباس هو الطبيعة المعقدة لتفاعل العلاقات الداخلية وتحوّلاتها المبالغية في النصّ الأدونيّ. فقراءة الرؤيا في شعر أدونيس تستدعي الاستقصاء والتمحيص والجهد المضاعف للبحث عن الدلالة الضمنية التي تتشكل بضدها، وتقول بصوت سواها، وتتبرعم تحت لحائها. وللقيام بهذه المهمة الصعبة لا بدّ من لقاء اللغة الأدونيّة خارج أسوار اللغة.

(١) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش م م الطبعة الأولى ١٩٨٧ - بيروت - لبنان. ص ١٠٣

أي في درجة الصفر أو اللآلئة، حيث تقبع الدلالة في رحم النص بانتظار من يستولدها.

إنه لقاء اللغة في منطقة التحول لا الثبات حيث لا نتائج ختامية في علاقات اللغة أو الكون. إذ تشرق الشمس كل صباح لتكشف في العالم عن أكوام تأتلف في اختلافها وتتوحد في نقائضها وتتوالد من ضدها. لقاء اللغة في البقعة العمياء حيث يتحدث الشاعر بضمير المفرد المتكلم وليس هو مَنْ يقول، ويكتب وليس هو مَنْ يكتب، ويموت وليس هو من يموت، وحيث يتوارى دم الطفولة والبراءة خلف النعوت الوحشية. فمن يلتقي بلغة أدونيس في لحظة التحول/ ما قبل التحول، يدرك أن الشاعر لا يهرب في الرؤيا من الواقع المفروض بل يلتحم به، ولا يقصي الخارج عن الداخل بل يصهرهما، ولا يقول البتة بصوته الذاتي الفردي. فضمير المتكلم لا يثبت في حقيقته صوت الشاعر منفرداً، بل أصواتاً لا تحصى، تهطل على القصيدة من أمكنة متباينة وتتقاطع مع الذات الكاتبة في أزمنة متباينة. وفي ذلك ما ينأى بالرؤيا الأدونيسية عن الانقطاع للخيال، ونرجسية الذات الكاتبة وتكثيف الإيقاع الأحادي الذي توحى به الدلالة الظاهرة في سطوح النص. وبذلك تكون الرؤيا في النص الأدونيسي بوابة الخروج إلى الغايات التالية:

١ - استحضار الخارج إلى الداخل لتأسيس علاقة جدلية بين الذاتي والكوني.

٢ - إلغاء الحضور المروع في الكون، باستحضار غياب يلغي الأبعاد الحقيقية للزمان والمكان ليحقق حضوراً أكثر فعالية وإيجابية من الحضور المرتبك والمذعور.

٣ - استقطاب الحدث بأبعاده الزمانية والمكانية أبعاداً فعلية كانت أو أسطورية، هو المعادل لاستحضار الكون بأبعاده المتعددة الوجوه والاحتمالات.

٤ - استحضار الرؤيا والمعاناة المضمينة للوصول إلى الكشف وتحقيق الرؤيا، هو المعادل لاستحضار اللغة ومعاناة الشاعر للكشف عن جوهرها عبر استنزاف

الذات في نظمها وتشكيلها، خارج حدود أبوتها، حيث اللأغة وبكارة ما قبل التكوين.

٥ - أن اللقائن الطيفية والشبحية التي تطرحها الرؤيا تساعد الشاعر على التحول إلى طيف طليق يغادر جسده ليتوحد في الآخر، أو في الأشياء الكونية: (الصخر، النسر، النار، الماء، الطيور البرق، الريح، السراج، الفقراء، والمنفين، والناتئين... الخ) عبر حركة الشاعر في البحث عن جوهر الحياة.

٦ - أن حركة التحولات في الذات الكاتبة هي حركة نارية تحويلية ينقاد الشاعر لآلام الاحتراق بها بغية الوصول إلى جوهر اللغة والكون في آن. حيث تصهر هذه النار نقائص الكون لتوحدّها، تماماً، كما تصهر الذات الكاتبة لتوحدّها.

٧ - أن الشاعر يستضيء بنار تحولاته عبر «الفعل الشعري» لأنه يؤمن بأن القصيدة هي بوابة الخروج إلى البعث في المستقبل، وبأن الشعر ممارسة نظرية تفود إلى الممارسة العملية الجماعية.

٨ - أن نزوع الشاعر إلى الرؤيا والموقف الصوفي هو النزوع إلى وحدة الذات «هو الاعتراف بوحدة أصلية للذات انفصمت وانشقت نتيجة لانفصام الذات [. . .] وكشف للطبيعة الضدية للعالم والأشياء»^(١).

٩ - أن الموقف الصوفي لأدونيس أبعد ما يكون عن النرجسية وفردة الذات الكاتبة بالمعرفة والحلول والرؤية للآخر، للأسباب التالية:

أ - أن منطق القصيدة الأدونيسية يصدر عن التساؤل والتشكيك لا عن الإجابة والتقرير. فهو يورط القارئ فيما تورط فيه الشاعر أصلاً من حيرة قلقة حول جوهر الكون والأشياء.

ب - أن التضحية بالمتعة النرجسية (استقطاب الجماهير) تظهر في أقصى

(١) المرجع السابق ص ١٠٣.

مداها جلاء ووضوحاً في اعتياد أدونيس على الغموض وعلى العلاقات الداخلية البالغة التشابك والتحول والتعقيد. وذلك رغم علمه الأكيد بعزوف الذائقة الشعرية في العالم العربي عن غموض الشعر والقراءة الصعبة، وإقبالها على ما يرضي معرفتها المدرسية، وثقافتها الحتمية للكون المعروف من قبل، ونزوعها إلى ما يهدد أحلامها السبية.

هكذا نجد أن الرؤيا أو الموقف الصوفي في شعر أدونيس ليس إلا الشكل أو البوابة التي يدخل الشاعر عبرها إلى فضاء بلا حدود لاستكناه الوجود والكشف عن علاقاته الضدية. إن المنبر الذي يُنصب في محور المسرح الأدوني تحت بقعة الضوء ليس منبراً خطابياً يمارس الشاعر فيه نرجسية الأثرة والاستحواذ على الصوت والضوء لأن العمق الديناميكي لتحولات العلاقات الداخلية في القصيدة تنقض ذلك.

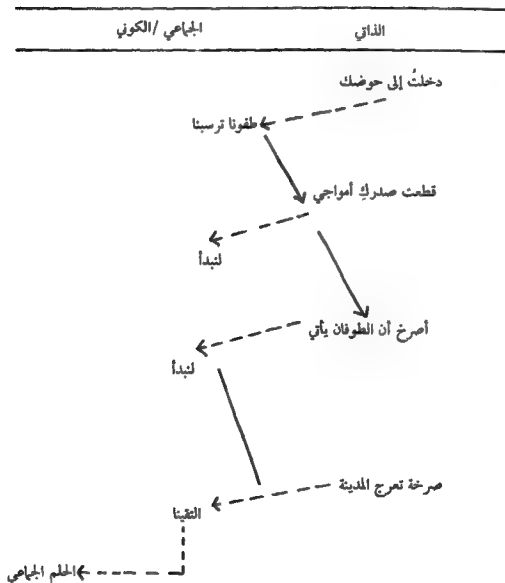
فالقول الصادر عن الرائي / الرؤيا قول منشطر على ذاته، متوحد بغير ذاته، حتى لوجاء الخطاب بضمير المفرد المتكلم. وهنا يكمن سرّ التحولات الخافية في الموقف الصوفي. حيث تتمكن الدلالة النصية من العبور والتحول بحرية عبر انشطارها على ذاتها وتوحيدها بذات الآخر أو الجماعة. بل تتوحد هذه التحولات في ضدها ناقضة دلالتها المباشرة (الظاهرة) إذ نكتشف أن الصعود التخيلي الذي يبدو عند أدونيس كفعل الهروب المتعدد عن دماة الواقع، ليس في حقيقته سوى الهبوط الأقصى إلى جذور الواقع باتجاه النواة. ونقدم في ما يلي رصداً للأفعال التي تنقل التحولات الطارئة في الموقف الصوفي وما تحمله من تفجير في حركة العلاقات الداخلية.

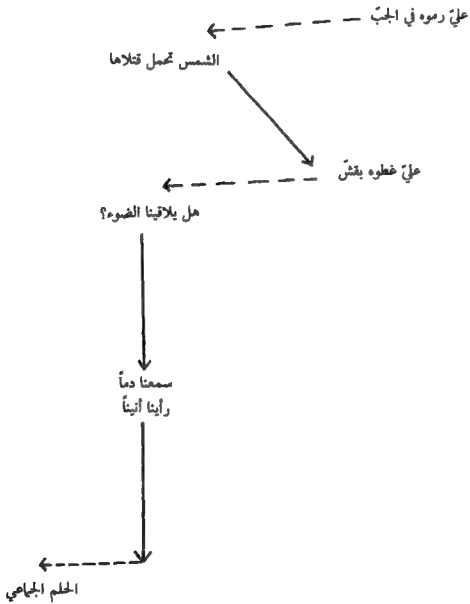
وأشير هنا إلى أن الجدول التالي الشامل لمعظم الأفعال الناقلة لحركة التحولات في الموقف الصوفي، قد خضع للتسلسل المرتبط بتوالي ورودها في النص.

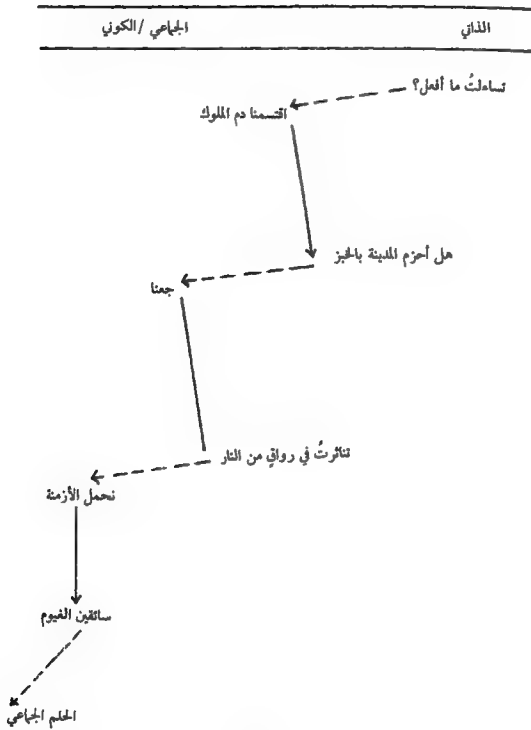
من جهة أخرى، قُسم الجدول تبعاً لظهور المحاور الدلالية المتوالية في النص، والتي يظهر في كل منها - بوضوح - تكرار بدء المحور بعبارة تحمل بعداً ذاتياً (إلى يمين المحور)، وانتهائه بعبارة تحمل بعداً جماعياً / كونياً (إلى يسار

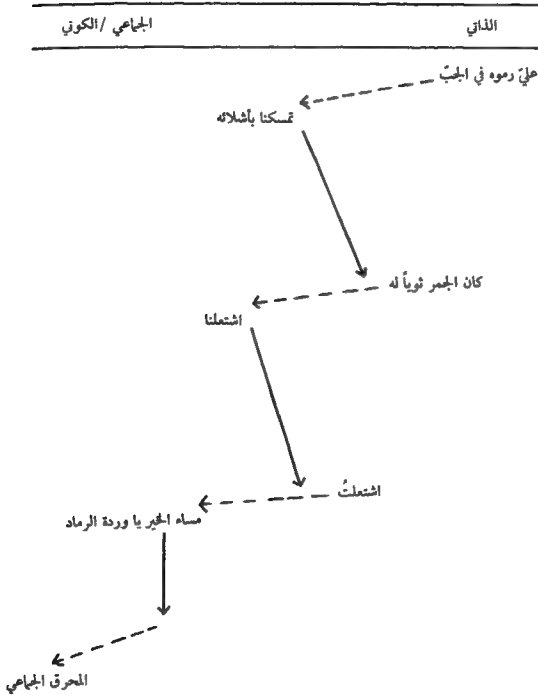
المحور)، سواء كانت هذه العبارات مشحونة بدلالة عدمية، أو بدلالة حيوية تنجذب نحو التحقق في المستقبل. وبذا يظهر الجدول مسار التحولات التي تطرأ على صوت الذات الكاتبة «كمفرد» يتحدث بلسان الجمع، و«جمع» يتحدث بلسان المفرد. ويتغير آخر، كصوت يتحول من الذاتي إلى الجماعي إلى الكوني وبالعكس:

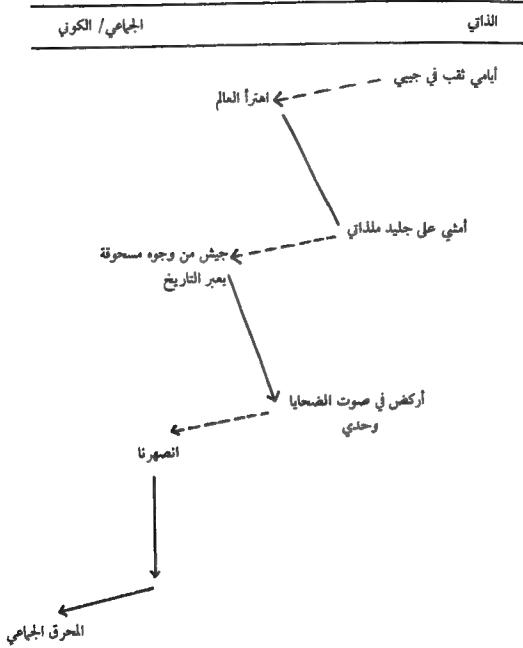
شكل (٢٨)

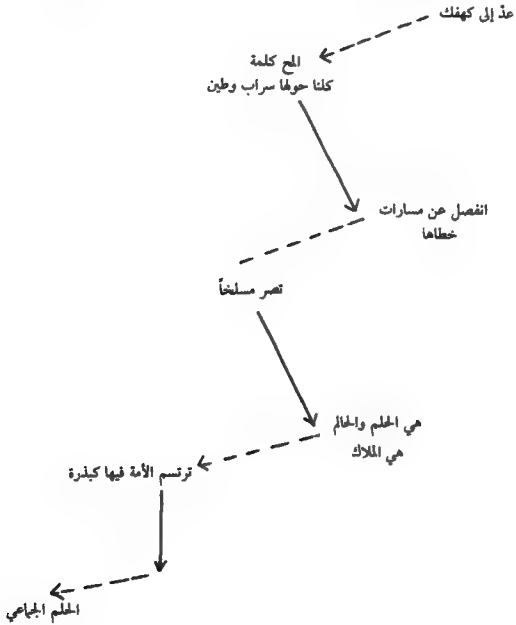




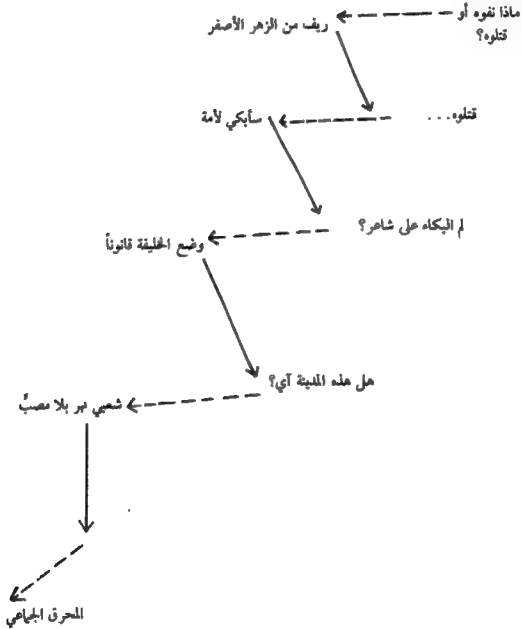


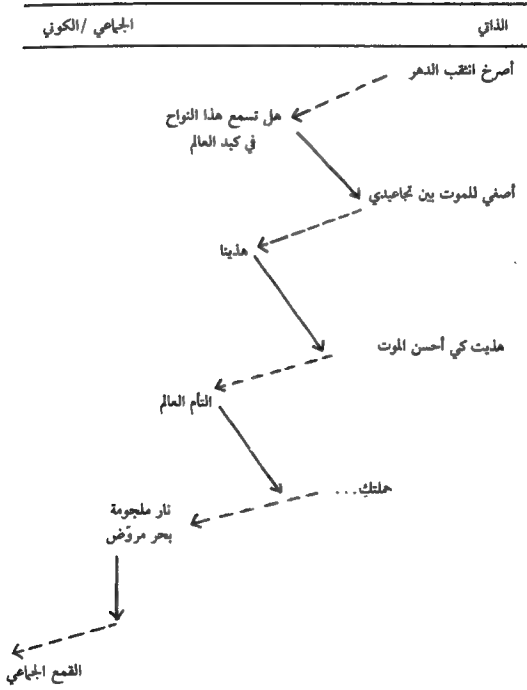


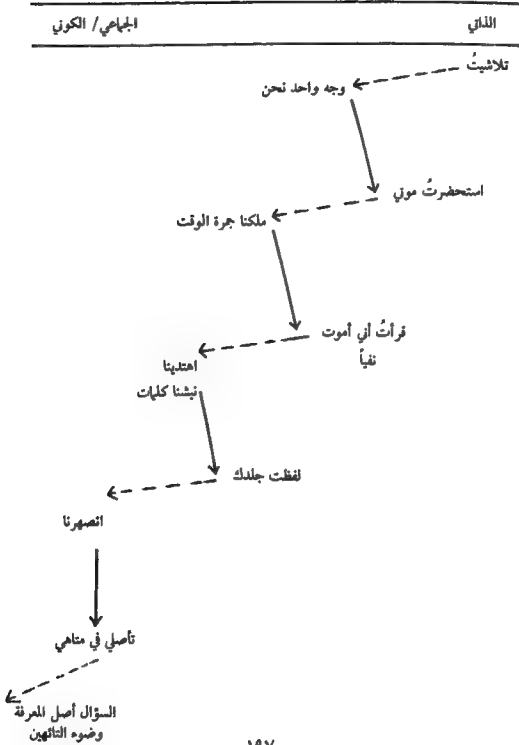


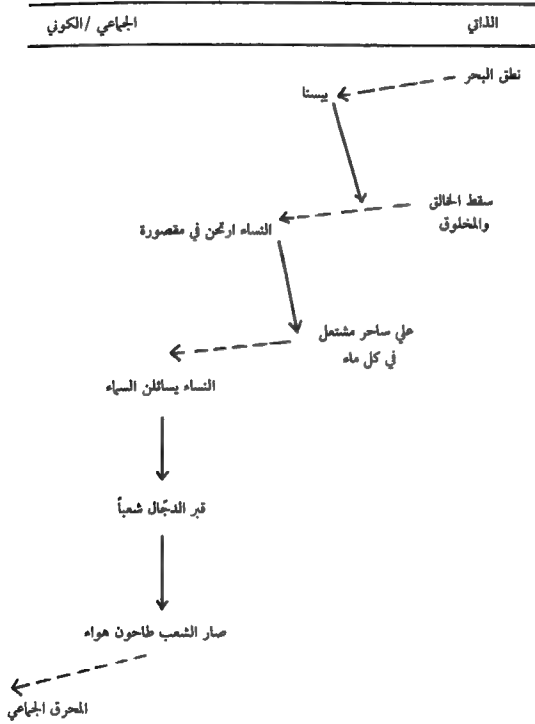


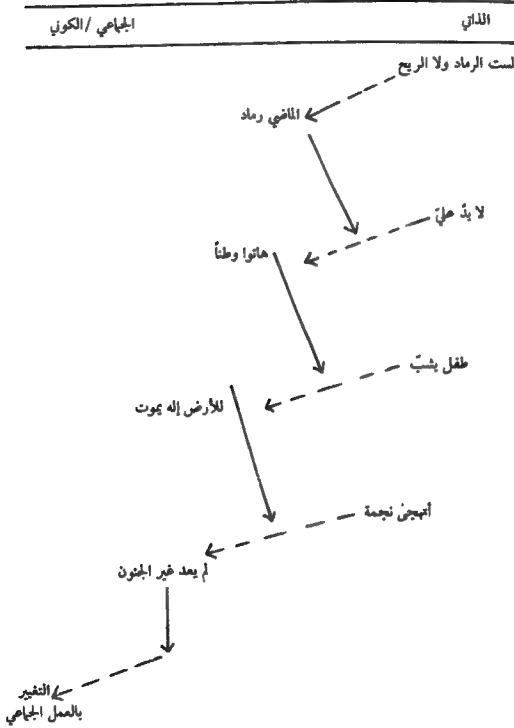
الذاتي	الجمالي / الكوني
--------	------------------



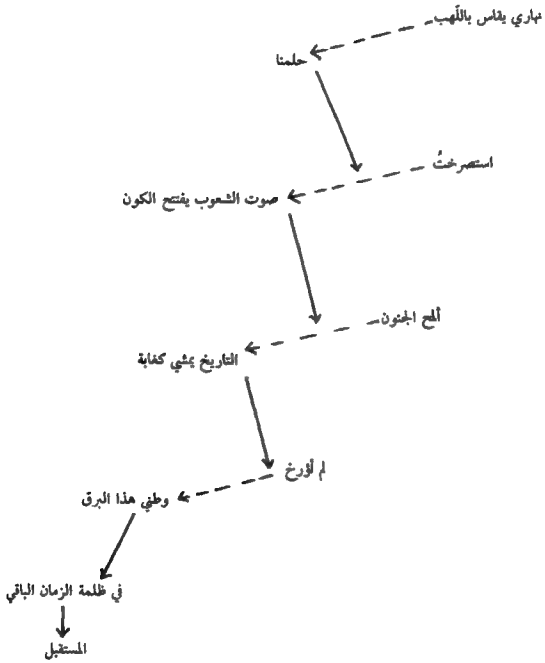








الذاتي	الجماعي / الكوني
--------	------------------



٢ - النبوة: كثر الكلام على القصيدة العربية المعاصرة في الأوساط الأدبية مؤخراً، عبر تحقيب عُقديّ يقسم أزمانها إلى: قصيدة الستينات، وقصيدة السبعينات، والثمانينات. غير أن إطلاق الخصائص العامة على الإنتاج الشعري عبر التحقيب والتطويق والحصر فيما بين فواصل زمنية ضيقة لا تتجاوز عشر سنوات، عمل قاصر عن بلوغ الغايات النقدية والتنظيرية التي تستدعي الموضوعية والدقة في آن. وبالطبع فإن الظواهر الشعرية لا تُقاس بالعقود، ولا بأي تقسيم زمني منتظم انتظاماً رياضياً. وما يحني من هذا التحقيب هو علاقة القصيدة المدروسة به. فقد استنتج المحقّقون أن قصيدة السبعينات كانت صوت الشاهد على الجريمة وصوت النبيّ الخاني على عذابات الإنسانية، والحالم يبعث الفينيق من رماده. بينما وصفوا قصيدة الثمانينات بأنها صوت انهيار الحلم الجماعي، وبمجاهة الانهيارات الكبرى، وانبعاث الوعي العميق بالأزمة الذي يميل إلى التعرية القاسية واقتحام المنوعات والمحرمات^(١). إلا أن قراءتي للدلائلية التأويلية - لهذا هو اسمي - تسمح لي بنفي إمكانية إدراجها ضمن حقبة الستينات/ السبعينات، لأنها قصيدة انطلقت من الواقع وعبره، زاحرة باقتحام المنوعات والمحرمات والتعرية الجسورة والوعي الكاشف. ولذا فإن ما أبتغي بحثه في هذه الفقرة هو مسألة الربط بين الرؤية والنبوة في هذه القصيدة، وقد شاع تناقله في الأعمال الأدبية والنقدية، من جهة، وفي الصفحات الأدبية في الإعلام العربي من جهة أخرى. إن التعميم والإطلاق في تقرير مثل هذا الربط، لا يقل خطورة عن التعميم والإطلاق الذي شاع حول القصيدة المعاصرة والقصيدة الكلامية. فكما أن المنظور النقدي الحديث لا يرى في كل إبداع سابق تقادماً وتهاقناً يُقدّمه وذهاب عصره، ولا يرى في كل شعر حديث حدائنه لمعاصره، فمن الأولى أن لا يكون كلّ الشعر/ الرؤيا صوتاً نبوياً، وأن لا يكون كل صوت نبوي في الشعر باعثاً للرؤيا.

(١) نشرت جريدة «القدس» الصادرة في لندن استفتاء أسبوعياً مطوّلاً مع العديد من الشعراء المعاصرين حول آرائهم في القصيدة العربية استناداً لهذا التحقيب الزمني وامتد الاستفتاء بدءاً من العدد ٤٣٩ بتاريخ ٢٨ أيلول/ سبتمبر ١٩٩٠ إلى العدد ٥٨٣ بتاريخ ٢٢ آذار/ مارس ١٩٩١.

لقد تكرر تأويل القصيدة في أكثر من مجال على أنها: الرؤيا التي يُبعث فيها أدونيس نبياً يمتلك الحقائق ويرى للناس ببطولة وصدق وإعجاز.

يقول محمد بنيس في معرض تأويله للقصيدة، وعبر حديثه عن هجرة أسطورة تموز إلى الشعر المعاصر (السياب وأدونيس): «فإن مفاهيم النبوة والحقيقة والخيال (التخييل) تتفاعل مع مفهوم التقدم في نسج نسق تصوّر الحداثة. إن الصدور في الرؤية إلى المستقبل، كأفق به تختمي وديعة «البعث» حجة على نبوة الشاعر وحقيقة الشعر، لأن عبور اللياب إلى الخصوبة فعل شاعر يتميز عن سائر الناس العاديين ببطولية وإعجاز، فيها هو الشعر قول مداره الحقيقة، لا كذب فيه، ما دام النبي البطل هو من كتبه، وما دام «البعث مسعاه وغايته»^(١). ويُحيل الكاتب/ الناقد إلى كتاب أسعد رزوق «الأسطورة في الشعر المعاصر» وإلى ما ورد فيه من مفاهيم أربعة حول دخول الأساطير للشعر المعاصر وأسطورة تموز على وجه الخصوص، وهذه المعادلات هي: «الطقس والإيماء» الذي يخلص الشعر من التقريرية، و«النجاة والتناول»، وبه يكون الشعر مبشراً بالتقدم و«العفوية» التي أساسها صدق موقف الإنسان. والتعليل الرابع هو «البطولة والإعجاز» الذي يعلن فيه الشاعر عن نبوته^(٢). ولست في صدد مناقشة الأسطورة في الشعر المعاصر، بل مناقشة تقرير «النبوة» في هذا هو اسمي تقريراً قاطعاً رغم أن القصيدة لم تطرح حلاً مسموعاً أو مرئياً على مدى القصيدة. بل انحصر ما اقترحته في «السؤال» إطلاقاً، كروية للعبور تستجوب الحضارة في بُعديها الإقليمي والكوني بغية التجاوز إلى الزمن الآتي.

لقد تكتف طموح القصيدة في بؤر دلالية بارزة: الأولى: لنبدأ لنبدأ، وفي ذلك تحريض على وجوب البدء في فعل التغيير. والثانية: سبل من الأسئلة التي لم تحظ بجواب، بل تركزت إلى الأمة التي حصنها الخالق في خندق ومسده «لا أحد يعرف أين الباب/ لا أحد يسأل أين الباب» هذه الأمة التي لا تعرف ولا تسأل هي المطالبة بالبحث عن إجابة لهذه الأسئلة. الثالث: إيماء القصيدة بأن

(١) محمد بنيس، «الشعر الحديث بنياته وإدلائها» الجزء الثالث ص ٢١٦ - ٢١٧ م. سابق.

(٢) المرجع السابق: ص ٢١٧.

البحث عن الحلول يقتضي اجتياح المجاهيل، والجهد المضني الذي سيبدله كل باحث حسب سياقه الفكري والاجتماعي والثقافي والنفسي. وقد مثلت القصيدة لهذا الجهد المطلوب ببعض الجمل الدلالية مثل:

(جوعي يدور كالأرض أحجار قصور هياكل أتهجأها كخبز). فعلى المستوى الدلالي يأتي الربط بين (الجوع والخبز) في سياق واحد مؤشراً على أن الحاجة إلى العمل الجماعي بمثابة حاجة الجسد الغريزية للطعام (الخبز) والطعام عامل يمدّ الإنسان بالحياة والبقاء. أما بالنسبة لاستعمال الشاعر لفعل (أتهجأها) فهو المؤشر إلى وجوب التمحيص والتدقيق والاكتناء وربط علاقات الوجود علاقة بعلاقة بغية تشكيل الصيغة التامة لهذا الوجود، تماماً كما يفعل المتهجّي للكلمة، يتابع حروفها حرفاً حرفاً، حتى يشكل لها صيغة سليمة ومفيدة.

وفي السياق الدلالي نفسه تأتي عبارة (المع كلمة) التي تُورط القارئ في الغوص عمقاً في أغوار اللغة المتناقضة بحثاً عن الدلالة التي تحملها. والأمر سيّان في (أتهجّي نجمة) والعشور على نجمة واحدة في سماء تفيض بملايين النجوم. تبقى جملة مهمة وبارزة في النص هي: «لا يدُ علي» وقد توحى هذه العبارة بدلالة النبوة وامتلاك الشاعر للحقائق كافة دون غيره من الناس.

أتوقف عند هذه العبارة لقراءة بنائها النحوي والدلالي. فالجملة الاسمية هنا جاءت مسبوقة بـ «لا الحجازية» التي تفيد نفي الوحدة ونفي الجنس في آن. والمقصود بالجملة بتعبير آخر: لا يدُ علي سواء أكانت يداً واحدة أو أكثر من ذلك في العدد (نفي الوحدة) وكذلك لا يدُ عليّ مهما كان جنس هذه اليد ونوع سلطتها أمادية أم معنوية (نفي الجنس)^(١). إذن «لا يدُ علي» لا يقوله النبي لأن يد الله فوق يده، وسلطة القول الإلهي فوق قوله. والنبي يقوم بإيصال رسالة تقريرية تعتصم بقدسية لا تقبل التشكيك، ويدعو إلى الاستسلام لطاعة مطلقة لا تقبل المسائلة والتعليل. بينما جاءت القصيدة لتفجّر سيلاً من الأسئلة والشكوك وتستجوب الواقع عن جوهره المفقود. وفي ذلك كله ما يتناهى مع

(١) راجع: المراد في لا الحجازية: موسوعة النحو والصرف والإعراب لإميل بديع يعقوب ص ٤٥٨ م. سابق.

تقريرية النبوة وثوابتها. ويقول الشاعر في نهاية المقطع السابق:

«طفل تائه تحت سرّة امرأة سوداء بحثاً
طفل يشبّ
وللأرض إله أعمى يموت...».

فالشاعر هنا طفل تائه يبحث عن طفولة الوجود وبراءته (علي أهد النار والطفولة) عبر نار الشعر وهو يقترح: هاتوا وطناً/ قاربوا المدائن/ هزّوا شجر الحلم/ غيروا شجر النوم... ولكن لا يقرر، ولا يشترع كيف وماذا وأين ولماذا، وإنما يوحى بالتشوير وتحويل الإنسان إلى طفل/ سؤال ينمو ليصرع إله الأرض (وليس إله السماء). ففي الأرض يتحول القمع والاستبداد إلى إله^(١) يرضخ الإنسان لجبروته وينحني تحت ظلمه وطفغيانه. انطلاقاً مما سبق، كان لا بدّ من خروج الدلالة من سياق النبوة، واندراجها في سياق آخر هو رفض الأبوة كافة وإطلاقاً. ورفض الأبوة ليس رديفاً للنبوة بأيّ حال من الأحوال. فتحويل السؤال إلى قصيدة، والقصيدة إلى سؤال، ليس رديفاً لامتلاك الحقائق واستئثار الشاعر/ النبيّ بها دون غيره من الناس، بل هو في حقيقته اقتراح واقعي للتساؤل والرفض الضمني لأبوية الحضارة العربية والكونية في آن. «إنها ليست نبوءة بل اقتراح واقعي، ينطلق من العيني ليرسم إطاراته الجديدة»^(٢).

وفي هذا المجال أحيل على شواهد من ديوان أدونيس:

«لا نبوءة
بل رصد لمساقط الرؤوس
حيث يجتفضن الفرات رؤوسنا
وتكون دماؤنا زهرة العائم
لا سحر
بل ملح يؤاكل التعب ويغبز الأزمنة

(١) يقول أدونيس في تفسير «الآلهة» في شعره:

«إن الذهن العربي سلبه بالهة لا يمكن للشاعر الحقيقي إلا أن يصرخ في وجهها: أكره جميع الآلهة. وليست الآلهة هنا آلهة السماء، وإنما آلهة الأرض».

(٢) الياس خوري: دراسات في نقد الشعر: ص ٦٤ م. سابق.

حيث تكون أنداوننا مراضع للنخيل
وأحضاننا أسرة القتلى...»^(١)

ومن ديوان «أغاني مهيار الدمشقي»:

«ليس نجياً ليس إجماء نبي
ليس وجهاً خاشعاً للقمر -

هوذا يأتي كرمح وثني

غازياً أرض الحروف

نازفاً - يرفع للشمس نزيفه»^(٢)

مما لا شك فيه أن الذات الكاتبة في القصيدة / الرؤيا تستأثر بالصوت والضوء لكونها فاعل الرؤية الوحيد (ماذا أرى؟ أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات [أرى] نارا تبيكي؟ أرى المثة اثنين أرى المسجد الكنيسة [...] مما يضيء على صوت الشاعر... النبي الذي يرى للآخر ويتعامل معه كعنصر من الخارج، غائب عن الداخل الذي استأثر به الشاعر. وواقع الأمر أن القصيدة لا تقوم بإقصاء الآخر / الجمهور والتعامل معه من الخارج، بل إن مؤشرات الحضور الجماعي الغامر في القصيدة كثيرة ومتشعبة في بناء النص. إلا أن قراءة نص يتفجر بالنسبية وتعدّد الاحتمال يقتضي قراءة دلائلية متعمقة. فقراءة الشرح الوصفي، والقراءة الاسقاطية تصبحان عملاً متطفاً على النقد والنص في آن. ولا بدّ من القراءة التي تعيد إنتاج النص عبر «القراءة البعيدة لـ» درجة الصفر للكتابة»^(٣)، كما أسماها رولان بارت. حيث تُرجع اللغة إلى درجة الصفر - ما قبل الكتابة، لتحوّل إلى كم سالب قابل للتحوّلات. وفي الكتابة يأخذ السليبي صياغة، والدلالة الجديدة تستقبل السلب لتعيد تشكيل اللغة داخل كتابة / لغة كونية، عالمية ومتعدية للتاريخ...»^(٤).

(١) أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، من قصيدة «تاريخ» في «مفرد بصيغة الجمع».

(٢) أدونيس الأعمال الشعرية المسلسلة، الجزء الأول ص ٢٥٣ «أغاني مهيار الدمشقي» م. سابق.

(٣) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد بركة - الشركة المغربية للنشر والتوزيع - الرباط المغرب - الطبعة الثالثة. ص ٢٢.

فإذا تعاملنا مع القصيدة عبر هذا المنظور فستُضح مواطن الحضور الطافي للآخر، واستدخال الخارج إلى الداخل عبر نسج النص الذي يطرح حركة من العلاقات الداخلية تجري ضمن تحوّل الواحد إلى الكل والكل إلى واحد.

إن صوت النبوة الناقل للمثل العليا أمر شائع ومطلوب من الذائقة الشعرية الموروثة في العالم العربي. وتحظى القصائد المشبعة بهذا الصوت برواج جماهيري بسبب سهولتها ووضوحها ونبرتها الخطابية المتوافقة مع الإيديولوجيات والتقسيم الذوقي السائد. وهذا ما لم تتورط فيه - هذا هو اسمي - فقد تشكلت القصيدة كبنية تعبيرية معقدة تتحرك في منحنى رفض الأبوة كلاً وإطلاقاً، بعيداً عن مناخات النبوة، والحكمة، والوعظ الثقيفي الخطابي.

ولكن إلى أي حد يمكن لهذه الدراسة أن تدافع عن رؤيتها الدلالية المتنبئة في قراءتها هذه؟ أو في قراءتها السابقة كلها؟

إن نصاً يحفظ «هويّات متعدّدة» كهذا هو اسمي، يتركنا وجهاً لوجه أمام معطى شعري يتكون من عناصر وجود وعناصر غياب. أما عناصر الوجود فتتجلى في نسج اللغة المكتوبة التي تتمكن العين من رؤيتها وقراءتها. وهي عناصر «سلب» في القصيدة لأنها «مجرد انعكاس بدون اختيار، وملكيّة مشاع للناس لا للكاتب»^(١). وأما عناصر الغياب فهي «الدفقة الغريزية المنبثقة من ميولوجيا «الأناء» ومن أحلامها وعقدها وذكراياتها»^(٢)، أي البنية اللاشعورية للغة كما يقول «لاكان»، والعنصر الذي لا يحده العقل ولا الاختيار الواعي كما يقول رولان بارت. وعليه فإن قراءة النصّ تضع القارئ أمام فاعليتين: الأولى: قراءة الدلالة في سطح النسيج الأدبي. والثانية: قراءة النواة الدلالية القابعة في درجة الصفر أي في حالة الصمت. وقد يلمس القارئ من حالة القراءة الأولى إشارة تدل على صوت النبوة في جملة - لا يدّ عليّ - وعلى صوت الإلحاد ورفض

(١) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة ص ٣٣ م. سابق.

(٢) المرجع السابق: ص ١٣.

الدين والإله في جملة - للأرض إله أعمى يموت - وقد يستطيع أن يلمس في حالة القراءة الثانية وعبر تعامله مع هذه الجمل بكونها كماً سالباً قابلاً للتحوّل إشارة تدل على رفض الأبوة كلّاً وإطلاقاً في الجملة الأولى، وعلى رفض آله الأرض المتجسدة بالقمع والاستبداد في الجملة الثانية، أو لعلّه واجدٌ دلالات عديدة أخرى على مبعدة من هذا أو ذلك. هكذا تقوم قراءة النص في درجة الصفر بتكريس الحرية للقارئ والنص في آن، ومُساعدَة الدلالة على الاعتناق والانطلاق في فضاء المتعدّد والأ محدود. وبذا تطرح كلّ قراءة للنص تأويلاً قابلاً لإعادة التأويل، وقراءة لا يعصمها عاصم من المساملة والاستجواب الجديد.

٨ - الكتابة بالحبر السري

للغة سلطة من حيث كونها فعّالة تعيش في الوعي الجمعي، ولا بدّ من الانقياد لقوانينها وقواعدها وتشريعاتها كلّما أردنا مخاطبة الجماعة. إلا أن للأدب طموحاً يفوق الحاجة إلى التفاهم مع الجماعة الإقليمية، فهو يطمح لأن يخاطب العالم بلغته المحلية. «فالأدب موضوع خاص جداً، لأنه يقدّم نفسه كلفة كونيّة ولأنه في ذات الوقت لغة خاصة»^(١). وعندما تتسع رؤية الشاعر لتشمل الوجود الإنساني بكامله يحسّ بأنّ اللغة قاصرة عن إيصال ما يؤدّ أن يقول، وأنها تختزل القصيدة وتمتص فاعليتها وحيويّتها التي كانت عليها قبل الكتابة. وقد عبّر أدونيس عن ذلك:

وما قاله ليس منه

ما يؤدّ أن يقوله لا تتسع له الكلمات

عند الوصول إلى هذا الحد من ضيق العبارة على أفق التعبير يأتي الغموض والغياب والبياض في القصيدة جناحاً يملّك به الشاعر إلى ما وراء اللغة، إلى لغة اللّغة. هكذا يجابه الشاعر شيطان اللّغة ويغالب سلطته وهيمته بتعاويز يكتبها في بقع البياض بحبر مفرّغ من اللون، وتنامي تحملها كل العناصر

(١) رولان بارت: دروس السيميولوجيا ترجمة ع. بنعبد العالي - الطبعة الأولى ١٩٨٦ - دار توفال للنشر - الدار البيضاء - المغرب ص: ٣٦.

الغائبة عن النص. فالقصيدة إذن مستمرة، والفيض لم يتوقف عن التدفق،
والسلاسل النصية المفقودة تغيب ولا تتلاشى. غموض ما بعده غموض،
وسلطة من نوع جديد تتخلق في النص لترفع راية التحدي: هل من قارئ
جريء يبحث عن عناصر الغياب، ويعيد إلى الكلمات اللامرئية لونها وسوادها؟
عل أن ما يميز الغموض والغربة في شعر أدونيس هو أنه ليس طقساً أو مناخاً
يحلو للشاعر أن يكتب في أجوائه. بل هو أبعد من ذلك بكثير، إنه حالة من
التزوع لاقتحام الغامض والمجهول، واكتشاف البعيد واللامرئي، والانسحار
بلذة الدهشة حين مفاجأة الغيب للشاعر بمكنوناته السحرية الغامضة.

لنقرأ رأي أدونيس في ذلك:

ولا أكتب
أتغير
أغير ما يغيرني
غموضاً، حيث الغموض أن تحيا
وضوحاً، حيث الوضوح أن تموت^(١)
ولا أكتب
أعاند نفسي كأنني عدوي
وأنتظر فاجئة الغيب^(٢)

قبل أن أبدأ في قراءة البياض في القصيدة أعود لأدونيس. فللشاعر رأيه
في الغموض والتغريب، وله أيضاً، طقوسه المختلفة في ولوج هذا الغموض
واستحضاره إلى عالمه الشعري. ففي معرض حديثه عن الوضوح يقول أدونيس
في «الثابت والمتحول»:

«إن الذين يطالبون اليوم بالوضوح في الشعر باسم الجماهيرية أو الشورية
أو الواقعية، إنما يطالبون في الواقع بنظم الأفكار ووصف المواقف ويطالبون من

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني. ص: ٧١٦/٧١٧. م. سابق. لاحظ الفعل
المحذوف - يجب - الذي حلف من مكانه الأصلي قبل: أن تحيا، وأن تموت.

(٢) المرجع السابق ص ٧٢١.

الشاعر عملياً أن يبقى ضمن المعاني العقلية. فكأنهم يطلبون منه أن ينتج ما «ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب»^(١).

وفي مقاله «رامبو مشرقياً صوفيّاً» يقول: «حين ندخل إلى الكتاب وقد حددنا معنى كل كلمة، وعرفنا دلالاته معرفة نهائية، فذلك يعني أننا قتلناه. كلّ قارئ عبر الأزمنة، يجب أن يدخل الكتاب كما يدخل في نهر حين يعود إليه مرة ثانية يتغير تأويل الكتاب، ويتغير المؤول، ويتغير الكتاب ذاته. الكتاب هو قراءته أو تأويله. فليس الكاتب وحده هو الذي يكتب، بل يشاركه القارئ أيضاً»^(٢).

من هذه السطور المكثفة بدلالاتها نستدل على المنظور الذي يرى أدونيس إلى الشعر من خلاله:

أ - أن متعة الكتابة يجب ألا تكون قصيراً على الكاتب دون سواء، فلذّة النص كما أسأها رولان بارت، يجب أن يتقاسمها الكاتب والمتلقي قراءة وإنشاء على حدٍ سواء.

٢ - على مبدع من جمالية الأدب يجب أن يكون للكاتب دور كياني يثور به نزعة القارئ إلى ولوج المجاهيل، والدروب الوعة، لاكتشاف عناصر الغياب في النصّ والكون في آن.

٣ - لتحقيق ذلك، على الكاتب أن يخلق المناخ النديّ الذي يُغري بتفتح النزوع إلى الدهشة بمفاجآت الغيب واكتشاف الغامض المجهول. مما يدعو إلى إنشاء نصّ يحاكي غابة متواجلة الأشجار والأغضان، والعتمة والضوء، ثرية بالجدال والكهوف، والألوان والطيور والأصوات المختلفة كي يستحث نزوع القارئ إلى المغامرة بولوجها ونشوة اكتشافها. فالخطى تنزع دوماً إلى طرقات لم تطلها ومساحات لم تكتشفها. وحسب تعبير أدونيس: «فالخوض يحنّ لماء لا يعرفه، والماء يحنّ لخوض لا يعرفه».

(١) أدونيس، الثابت والتحول، ج ٣ ص: ٢٩٠، م. سابق. والقول للرجائي في تمييزه بين المعاني العقلية والمعاني المخيلة.

(٢) مجلة مواقف العدد ٥٧.

٤ - أن الإبداع لا يولد في زمان / مكان معين وينتهي بانتهائهما: فلكل عصر مكوّناته المعاصرة له، والإبداع الأصيل هو الذي يعثر فيه القارئ على دلالات معاصرة في كل الأمكنة والأزمان.

٥ - أن اللغة تصنع من النص ما يسمّى «فردوس الكلمات» على الأرض وأنّ الكاتب «يقع دوماً في البقعة العمياء للإنسان - درجة الصفر»^(١). أي في اللامكان. فيحرّض بذلك المتلقي على البحث عن مكان يتّوحد به. فالمتلقي يستبطن حاجة إلى التوحد بالمكان الذي يروق له أن يأوي إليه - كما يقول بارت - والنص المبدول للعيان، والكاشف عن دلالاته المعروفة والشائعة إلى حدّ الابتذال، يرتبط شعورياً بمفهوم اللامكان.

ذلك هو ما يعنيه أدونيس بقوله نقلاً عن الجرجاني وما قاله بصدد المعاني العقلية «ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب» وهذا هو السبب الكامن وراء صرخة أدونيس «منتشياً» كلما عثر لشعره على مقطع من «فردوس الكلمات»:

«أتغلغل بين الورقة وغصنها
الشيء والشيء
حين لا يعود يتميّز

الخيوط الأبيض من الخيط الأسود

أصرخ منتشياً

تهلّم أيها الواضح، يا علويّ الجميل»^(٢)

إن في ذلك كله ما لا يبعد عن تفسير (بلانشو) للكتابة الأدبية وما سمّاه «استحالاتها» وذلك عبر تحليله لأبرز الشعراء الفرنسيين الطلائعيين، حيث انتهى إلى أن المجال الأدبي هو مجال الموت: «إنه النفي الأمل، والقتل المؤجل الذي هو اللغة»^(٣). وبذلك يصبح الكاتب عند بلانشو «ممتثاً أوفيفوس جديد

(١) رولان بارت: لغة النص الطبعة الأولى ١٩٨٨ - ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان - دار توفيق للنشر - الدار البيضاء - المغرب ص ٣٩.

(٢) أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة الجزء الثاني ص: ٦٨٢ م. سابق.

(٣) ورد في، رولان بارت، درجة الصفر للكتابة ص ٦ م. سابق.

يبحث بهوس عن موت متمتع، يطرق أبواباً موصلة باستمرار، يلتقي العبت واللامعنى، وما لا يسمى ولا يجد شيئاً يقوله أو يفصح عنه في هذا العالم الصفيق... لكنه مفتن بهذا اللاشيء وعليه أن يقوله»^(١).

فأدونيس، الضارب جلوره في أرض الحداثة أي أرض القلق والأسئلة وإعادات النظر، أرض الحلمى والمتحرك والاكتشاف، لا يكل ولا يمل من البحث في أعماقها ومساراتها عن كشف جديدة يتجاوز بها ما سبق من كشف وما سبق من شعره هو أيضاً، مدافعاً عن نفسه الذعر الذي يملكه كلما أحس بما يحيط العبور من الثابت إلى المتحول. فلا عجب إذن من الكتابة في البياض والكتابة بالخبر السري ما دامت: «تبدأ الحداثة بالبحث عن أدب مستحيل»^(٢).

للشعر المعاصر ظواهر متعددة لا تفتأ تتوالد وتتوالج بصورة مذهلة. فللشعر في نزوعهم للغربة شؤون. ولا يسهل الباحث إلا أن يتساءل: ما هي الدوافع الواعية/ اللاواعية التي تكمن وراء تباین الشعراء في اختيار كل منهم لخصيصة نوعية يتعامل بها مع إبداعه في مبدعة عن سواها؟ فمن الشعراء من يصب شعره في قناة الحب والعشق، أو في السياسة، أو الشعر العقائدي والمذهبي الخ. ومنهم من يميل إلى الحرية الاجتماعية بقسوة مجحفة أو دعابة ضاحكة إلى حد الإرهاق. ومنهم أيضاً من يتكبر على تشظية الداخلي منقطعاً إلى الخيال الغارق في السوداوية والتهويم ناسفاً كل جسور التواصل ما بين إبداعه والآخر. وهناك من يميل إلى الحماسة والخطابية والمباشرة بسهولة غالبية ووضوح غامر، بينما يفضل آخرون السكن في الأماكن الضبابية وفضاءات الغموض والغربة تاركين للقارئ مهمة البحث عن الومضات الإبداعية المختبئة في كهوف الغياب كما هو الحال مع الشاعر المعنى في هذه الدراسة: أدونيس.

لقد شغلت نزعات الشعراء ودوافع الإبداع عقول الباحثين بدءاً بسقراط وأرسطو، وانتهاء بفلاسفة الغرب المعاصرين ولا تزال النظريات تتوالى: نظرية تعمق مفهوم ما سبقها، وأخرى تنسخ ما تقدم عليها. ورغم أن الغوص في

(١) ورد في المرجع السابق ص ٧.

(٢) ورد في المرجع السابق ص ٧.

نظريات الإبداع لاستكناه دوافعه اللاواعية ليس مدرجاً بين الأغراض التي ترمي إليها هذه الدراسة، إلا أنَّ مدرسة التحليل النفسي (فرويد - رانك - يونج) تبقى على جانب عظيم من الأهمية مهما تضاربت الآراء وتباعدت حول معطياتها. فقد طرحت هذه المدرسة فاعلية تحويلية كبرى للدراسات الأدبية والنقدية في آن، بما هيأت لها عبر دراستها لنشاط الشعور، واللاشعور ومن ثم، ما قبل الشعور. وقد اعترف فرويد بأنَّ الشعراء هم الوحيدون الذين سبقوه إلى اكتشاف اللاشعور محيلاً على ما يمكن استنتاجه من تحليلات هاملت والإخوة كرامازوف.

غنيَّ عن القول إن الآراء حول الإبداع متضاربة ومتعددة وأنها لن تنتهي وتتوقف. إلا أننا، عودة إلى أرسطو والتطهير، وسقراط وشيطان الشعر ذي القوة العلوية، ومروراً برانك ويونج وفلاسفة النقد المعاصر، وانتهاء بعلم الجينيات، الأكثر حداثة، يمكننا أن نلمس مواقع اللقاء حول الإبداع في النقاط التالية:

أ - أن التكوين النفسي المطبوع على القلق والحضور المتيقظ في الكون يُسبب شحنة من الحياة الروحية التي تذكى عوامل الإبداع.

ب - أن فاعلية الحضور الوجودي تتفاوت بين مبدع وآخر، الأمر الذي يعطي لكل فنان رؤيته الخاصة في التكوين الحضاري في العالم.

ج - تبعاً لهذه الرؤية، لا بدَّ من اختلاف المعطيات الإبداعية وتفاوت الوسيلة التي يجسّد بها كل فنان معطاه الإبداعي.

من كل ما سبق أعود لاستنتاج النقاط التي تخدم الغاية التي ترمي إليها الدراسة وهي تحديد الدوافع التي تنحوبأدونيس نحو الغموض، والغربة، والغياب وإخفاء الكثير من مكونات العملية الإبداعية في كهوف النص، ومناه سواده، ومناه بياضه المفرغ من المحسوس (اللون والصوت):

١ - إن أدونيس شاعر يتتمي إلى ذوي الإرادة الإبداعية القوية التي لا تكنفي بفرض إرادتها على إرادة النوع (الخلق الفردي) بل تخرج من أسوار الذات إلى فضاء الكون لفرض إرادتها الإبداعية على النوع كافة:

منذور
كي لا يكون، إلا طيفاً

منذور
لكي يستبق ويقال :
خطواته ليست له^(١)

٢ - أن الشاعر الذي يصدر عن مثل هذه الإرادة لن يخاطب الكون بمنطق الآخر، ولا معياره، ولا نهجه، ولا فلسفته، أي أنه ليس بالشاعر المستهلك للنوع بل الخالق / الصانع له شكلاً ومضموناً. إلا أن ما قدمه في هذا هو اسمي يدل على خوفه من الوقوع في حبال التهاهي مع رؤية ثابتة. لأن الثبات الطويل يفضي إلى الإيديولوجية والثقافة الراكدة. لذا جاءت هذا هو اسمي لتمشي بين المحير والمعجز، وتسف حديث أدونيس بالأكثر حداثة منه. وفي قصيدة اجتياح تظهر روح التحدي العنيفة التي تمارسها إرادة الشاعر على «النوع» رغم معرفته الأكيدة برفض الجمهور واستنكاره لمثل هذا الغموض، وهذا الغياب المذهل للعناصر في القصيدة:

«من يراكم يراني
لا طريق سوى النار، جئنا
لا مجيء إذا لم يكن صاعقاً، وجئنا
لم تزل تكبر السجون
والمتاني ترف مع الهدب، والخوف يعصف، والخائفون
ورق،
تكبر السجون/
يهبطون إلى الشعر في جبة، في زوايا

(١) ديوان أدونيس - الجزء الثاني مفرد بصيغة الجمع، ص ٧٠٨ م. سابق.

(*) هذا يذكر بخروج أبي تمام على ثوبت عصره، وهذا ما أدى إلى محاربته من قبل النقد والناس لخروجه على الذائقة الشعرية السائدة في عصره.

يستجرون بالحدّ، يمَشون في فسحة خرزية
وأنا الصاعق الحدود، أنا الرحم الأولى

ويقولون: هذا غموض

ويقولون: غيب

غيبّي كلباتي

غيبّي خطواتي

واجمحي وخذي

أيها الشهوة الملكية^(١).

ويبدو إصرار الإرادة على التحدي في أقصاه، في المقطع الأخير: يقولون هذا غموض، ويقولون غيبّ. ورغم الانتقاد والاستنكار تستمر روح المغامرة والمجاهة والسير في الخط المعاكس: غيبّي كلباتي، غيبّي خطواتي، واجمحي، واستعصي على الفهم وخذي أيها الشهوة الملكية.

٣ - أن لأوديس ذاتاً مطبوعة على التوتر والقلق والاستكشاف، وهذا يفسّر نزوعه الصوفي، وصدوره عن الحضور العنيف لهذه الشحنة من الحياة الروحية المتوقّدة في شعره ومؤلفاته في آن. مثل هذه الشخصية المغامرة تقذف بنفسها إلى محرق الوجود (كما يقول بلانشو) لتطرق الأبواب الموصدة وتلج المجاهيل الخطرة، وتكتشف العتب والدمامة واللامعنى، والتناقض والتشظي. فتعجب من غرابة هذا الكون وغموضه، وغياب التآلف والتناغم عن عناصره التي تدور في اللامعنى، لكن الحياة الروحية المتوقّدة تفتن بهذا اللاشيء، واللامعنى، فتخاطب الكون بلغته، لغة الغموض والغرابة والغياب واللامعنى. أي أن العناصر الداخلية للمقصيدة تخاطب العناصر الخارجية بلغتها وروحها المهمة، وهذا أمر ملحوظ في تاريخ الشعر في العالم. من - هذا هو اسمي - نحاول قراءة الغموض في المقطع التالي:

تجل النار أيامي ناراً أنثى دم تحت نهديا صليل
والإبط أبار دمع نهر تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب

(١) قصيدة اجتياح: الجزء الثاني ص: ٤٩٠/٤٩١ م. سابق.

تزلق جرح فرغته وشعشعته بياؤه وبهاؤه (هذا جنينك؟)
أحزاني ورده

ماذا نقرأ وكيف نقرأ؟ سيل من الأسماء المتلاحقة دون فواصل ولا قواطع
ولا أفعال ولا نقاط «النار - أيامي - نار - انثى - دم - تحت - نهديها - صليل -
الإبط - آبار - دمع - نهر - نائه . . .» كم من الجمل الاسمية يمكننا أن نشكل من
هذه الأسماء المتجاورة؟ وعلى أي من الأسماء المؤنثة فيها تعود الهاء في قوله:
«تلتصق الشمس عليها؟»

إنه وجود الشاعر في عالم غامض وغريب تصطرع فيه أشباح الرب
والدمامة، لكن الشاعر لا يرضى من هذا العالم بالسكوت والمكابدة الصامتة
والتساهي مع أشباح الدمامة المربعة بل يصرخ في وجه هذا الكون بصوت
غامض كغموضه، غريب كغرابته:

«أنا سيد الأشباح أمنحها

جنسي، وأمس منحتها لغتي [...]»

أنا سيد الأشباح أضربها

وأسوقها بلدي وحنجرتي».

من كل ما سبق نستطيع أن نستخلص الخصائص التالية لظاهرة الغموض
في شعر أدونيس:

١ - أنه شعراً رافضاً يجيء من الغامض لأنه يجيء من المحير غير
المكتشف، من الحي لا من البسيط المنهوب، ليس من جهة العدمية والسوداوية أو
العصاب^(١)، والخيال فرسه لا قائده.

٢ - في صميم شعريته التواصل والتجاوز مع الجماعة والإنسانية كلها.
ولذلك فهو لا يسمح للغموض والغرابة بنسف الجسور بينه وبينها لأن الانفصال
عن الكون يعني الصمت والموت. أي أن الغموض في شعر أدونيس ليس تهوياً

(١) وقد نفى فرويد العصافية عن الفنان لأنه قادر على الخروج من سوداوية الخيال بواسطة الإبداع
الذي يساعده على أن: «يضرب في الواقع بأقدام ثابتة».

في خيال مغلق يستعصي فهمه وتأويله، بل هو غموض يستدرج ويوحى ويستنفر إرادة القارئ لقبول تحدي القصيدة والكون في آن. من الأدلة على ذلك الحوار وظاهرة السؤال.

٣ - أنه يتواصل مع الجماعة عبر هويته الشخصية ونوعه الخاص: بنيتة ولغته وغرابته وغموضه، متحدياً القارئ، تماماً، كتحديه للعالم؛ شعره ليس السهل الممتنع بل الصعب اللامتنع.

وأكتب الأمور التي هي من جنس ما لا يكتب
والتي ليست من جهة العادة
ولا من جهة ما يذكر [...] .
حيث يكون من أسبائي
ما هو مُظهر
وما هو مضمّر
وما هو مشتق لا يأخذ الحصر^(١).

٤ - إنه الشعر الغامض المعادل لرمز غامض في الوجود. فالصعب اللامتنع هو المعادل للواقع الصعب اللامتنع. والشاعر الذي يحترق بالشعر لكي ينشئه هو المعادل للفرد الذي عليه أن يحترق في الوجود لكي يساعد في تكوينه. ومجاهدة عدوانية الواقع بالعدوان الإبداعي المضيء هي المعادل لرفض إرادة الموت.

إنه الاحتراق في جذوة الحياة والشعر في آن.

في هذا هو اسمي، كانت مغامرة أدونيس الأولى في صقع البنية التعبيرية للقصيدة بتيار مشحون بطاقة توتر عالية. فالحدائث بما هي مناخ مراجعة وتساؤل وتفكيك وتجاوز، كانت معيماً ينهل منه شعراؤنا المعاصرون. وهناك من سبق أدونيس، ومن ساييره، ومن جاء بعده، ليلتقي الجمع في مسيرة البحث والتطلع. وكان الظهور الأول لنضوج التجربة الشعرية الحديثة في أنشودة المطر

(١) مفرد بصيغة الجمع: الجزء الثاني من الديوان ص ٧١٤ م. سابق.

للسِّيَاب ١٩٦٠ وأغاني مهيار الدمشقي ١٩٦١ هو الإطار الإبداعي الذي لم تنفلت منه القصيدة الحديثة حتى ظهور - هذا هو اسمي - في ١٩٦٩ . وقد جاء ظهور هذه القصيدة ليؤرخ لمرحلة كتابة جديدة، وثورة على المنجزات السابقة .

وللغموض والغرابية والصعوبة في القصيدة ظواهر تتجلى في التفجير والحرق البنائي، وفي الحذف، والانقصاص الدلالي، والتغيب لكثير من العناصر والشروط المتعارف على وجوب وجودها سابقاً . ويبدو ذلك في الممارسات التالية :

١ - الحرق والتفجير - حرق البنية اللغوية

- حرق الألفة بين العناصر
- حرق حركة العلاقات الداخلية وخلخلتها
- حرق الاستمرارية الآلية بين العناصر الإيقاعية .
- حرق حدود القصيدة وتحويلها إلى حركة ونص مفتوح .

٢ - حذف العناصر :

- حذف الحرف والظرف والفاصلة ونقاط الوقف والقاطعة .
- حذف الكلمة
- حذف الجملة
- حذف الفقرة الشعرية
- حذف المقطع الشعري
- حذف البداية والنهاية والإجابة على صيغ الاستفهام .

٣ - الانزياح الدلالي :

- انزياح الكلمة عن معناها الأصلي - المعجمي -
- انزياح المدلول عن سياقه المعروف .
- انزياح الرموز عن دلالاتها وتوليد دلالات مستجدة .

وبما أن أشعار العرب عرفت ظاهرة الحذف وأيضاً ظاهرة الغموض (أبو تمام) فإن الجديد الفعلي الذي طرحته القصيدة هو أن «إعادة إنتاج اللغة داخل القول الشعري الخاص، تصبح هنا العلاقة الأساسية في الشعر . فتحرّر الكتابة

من ضغط العناصر الخارجية، لتبحث عن تحددها في علاقاتها الداخلية، ثم تفتح هذه العلاقات بدورها لتشكّل إطارات وأشكالاً لصراعات مفتوحة. هكذا تتحول الكتابة إلى فعل، يعكس ويتجاوز^(١).

ونظراً لأن العديد من الظواهر المذكورة قد تمت دراستها في الفقرات السابقة، فإنني سأكتفي في الصفحات التالية بقراءة - بياض القصيدة - والظواهر التي لم تسبق معابنتها في الدراسة.

١ - حذف الحروف: إن حذف حروف العطف وما شابهه، والفواصل والقواطع التي تفصل بين الجمل، ونقاط الانتهاء والتوقف وغيرها أمر بادل للعين القارئة. إلا أنه في معظمه حذف يصعد الغموض وتعدد وجوه الاحتمال، دون أن يؤدي إلى اللبس والارتباك. فالبحث عن الحروف - كحروف العطف مثلاً - والضائير والظروف والنقاط، يعتمد على الحس اللغوي عند القارئ ومدى دقته في التعامل مع اللغة. وبما أن القارئ يمتلك حرية التعامل مع النص فهو بالتالي: قادر على إعادة تشكيل الجمل والفقرات بالصورة التي يراها.

وأمثل لحذف الحرف بالمقطع التالي مشيرة إلى العنصر المحذوف بوضعه بين قوسين، مع الإشارة إلى أن الحروف التي أفترضها هنا ليست الوحيدة الممكنة، وأنها مرتبطة بالقارئ وإبداعاته:

«أرض تدور حولي (و) أعضاؤك نيل يجري (فيه) طفونا (ثم) ترسبنا».
«روما (تحترق) كل بيت (صار) روما، التخيل والواقع (صار) روما. مدينة الله والتاريخ (مثل) روما...»

وأكتفي بهذا القدر الضئيل من التمثيل لسهولة العثور على العناصر الغائبة هنا.

٢ - حذف الكلمة:

ولا يختلف حذف الكلمة في عمله عن حذف الحرف والظرف والفاصلة،

(١) الياس خوري، دراسات في نقد الشعر ص ٦٣ - ٦٤ م. سابق.

لأنه يعتمد على حرية الفارئ ملء الفراغ بالدال الذي يستنتجه من رؤيته
للسياق وأمثل على ذلك بما يلي :

«عد إلى كهفك (ف) التواريخُ أسراب جراد، (و) هذا التاريخ (الحاضر)
يسكن (حيناً) حضن بغي (و) يجتر (عاره) و(حيناً آخر) يشهق في جوف أنان
(غبي) ويشتهي عفن الأرض (لتفسخه) ويمشي (طموحه) في دودة .

عُدْ إلى كهفك (احتفاء به) وخفض عينيك (رحمة بها)»

وفي قوله :

«ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟

قتلوه (نفياً)» .

وفي قوله :

«قيل جلدك دهر راسب في قرارة الحلم

و(أنا أقول) لتولد حراب الوقعة الأبدية (بيننا)» .

٣ - حلف الجملة : وأمثل له بالمقاطع التالية :

- قلت استقرّ كالرمح يا نيرون (في حضارتنا القائمة وامحُ معالمها)

- هذه بلاد رفعت فخذها راية (ليفتصبها العدو الذي استسلمت له)

- دمشق تدخل في ثوب خوف حياً تحالط أحشائي تلغو (بأحاديث لا

نتهي . .)

وفي الفقرة التي يدور فيها الحوار بين الشاعر واللغة، حيث يهذي النورس

(المعادل الشعري لشخصية الشاعر) بأمانيه في الرؤيا :

«فتح النورس عينيه أغلقي (سلطة عينيك عليه)

نسي (النورس) الفتحة (في الرؤيا)

(اشتعل) في ريشه المشعث ماء (القصيد) وشرار (الشعر)»

«أظل أحفر (في جسد اللغة) آه لو غيرت (اللغة جلدها)

آه لو غير الغبار (وجه) عذاراه

آه لو النار همزة (تمحو الركود)

هكذا يواجه القارئ حريرته في إنشاء هذه الجملة، وإكبال النص، مسقطاً ما يمليه عليه سياقاه الذهني والنفسي والثقافي، على سياق الفقرة أو المقطع بتأويل شخصي.

٤ - البياض:

ثمة مساحات بيضاء في النص، تختلف أحجامها وأطوالها، صغراً وكبراً، ضيقاً واتساعاً. وهي تعطي للقصيدة شكل السلسلة المنفصلة الحلقات. إلا أن ظهور الحلقات البيضاء لا يعني انفصام السلسلة النصية وتلاشي الحلقات الغائبة في البياض، بل يعني استمرارية القول الشعري واستمرارية الفيض والكتابة، ولكن بالحبر السري، المفرغ من اللون. وبما أن أدونيس مسكون أبداً بشغف التجدد، وجوع التحول، فإنه هنا يحول المنشئ (الشاعر والنص) إلى حالة المفعولية ليضع القارئ المؤول في حالة الفاعلية. وما على القارئ إلا أن يستنفر جهده ليملاً «بياض القصيدة» كما يحلوه ضمن السياق العام للنص. وفي ذلك تصعيد أقصى لتضعيف الدلالة، وتعدد الاحتمالات في استيلاء نصوص من النص الواحد، في جو من الغموض البالغ يصل فيه الغياب والحذف والمحو والانفصام الدلالي حدّاً منقطع النظير. وهذا يفتح محاكمة بين القارئ والنص تنتهي بإعلان حكم يرى ويدين. ثمة حكم يفصل بين القارئ الذي يواجه الشعر/ العالم بحالة الفاعلية الإنتاجية، والآخر الذي يواجه الشعر/ العالم بحالة المفعولية الاستهلاكية.

من النص أنتقي بعضاً من المساحات البيضاء، للإسهام في قراءة أحد الوجوه العديدة التي يمكن أن تتضمنها بدءاً من المساحة التي تتسع لفقرة شعرية وانتهاء بالمساحة التي قد تتسع لمقطع شعري كامل، مشيرة إلى الحضور الواضح لصيغة السؤال الذي تستشيره هذه المساحات البيضاء. مثلاً: ما الذي عند الشاعر زيادة على المدينة التي تحت منطقة الأحزان في قوله (عندي...؟) وإلى أين ستبعه الأنتى التي يقول لها: (هاتي يديك اتبعيني...؟) وما السبب الذي

يدفع بالنساء إلى التقاعس عن العمل والراحة في المقصورات؟ حيث يتوالى التحريض على البحث في السياق عما تُمَلَأُ به المساحات المُفَرَّغة من السواد.

٤ / ١ بياض الفقرة الشعرية: وهي المساحات البيضاء التي تشكل فقرة من المقطع الشعري في حال ملئها بسواد الكلمات. ومن ذلك: البياض الذي ينحصر ما بين السطرين التاليين:

«قادرٌ أن أغير: لغم الحضارة - هذا هو اسمي

لافتة

...». وقفت خطوة الحياة على باب كتابِ محوته بسؤالاتي».

الفترة الغائبة هنا هي الكلام الذي كتبه الشاعر في اللافتة. واللافتة توضع عادة في مفارق الطرق ليرسم عليها سهم يرشد إلى وجهة السير، أو عبارة صغيرة تدل على منعطف قادم، أو نقطة خطرة ينبغي تخفيف السرعة فيها، أو ما شابه ذلك. وفي لسان العرب المحيط لابن منظور ورد تحت مادة لَفَتَ:

«لَفَتَ وجهه عن القوم: صرفه. وتَلَفَّت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه. ولفته يلفته لفتاً: لواه على غير جهته، ولفته عن الشيء، صرفه. ولفت فلاناً عن رأيه صرفه عنه. واللَّفُوت من النساء: التي تكثر التلفت. وقال ثعلب، اللَّفُوت هي التي عينها لا تثبت في موضع واحد. وقال عبد الملك بن عمير: اللَّفُوت التي (إذا سمعت كلام الرجل التفتت إليه)».

الملاحظ أن اللافتة في المقطع جاءت مسبقة بـ- هاتي يديك اتبعيني... - وأيضاً بالجملة ذات التكنيف الدلالي والبنائي واللُّوني: قادرٌ أن أغير: لغم الحضارة - هذا هو اسمي. فلا بد إذن من أن يكون أدونيس قد كتب بها عبارة تنبّه القارئ إلى وجهة السير، والدرب الذي سيسلكه مع أنشائه (هاتي يديك اتبعيني) لكي يزرعاً معاً في منعطفات الطريق وانحناءاته (لغم الحضارة) المشار إليه. وعلى ذلك، فاللافتة جاءت هنا لتستدعي الالتفات وتنبّه إلى ما سيأتي بعدها، لا لتحذّر من خطر وشيك المدمامة والوقوع. لأن التحذير الحقيقي سيأتي فيما بعد بتعبير آخر أكثر قوّة وخطورة من - لفت الانتباه - سيأتي في (منشور سري). اللافتة ظاهرة معلنة ثابتة، والمنشور السري حركة باطنة،

تعميم لغضب مقموع ومعرفة محرمة، ومطلوب منه أن يهز من الباطن ويضيء في عتمة السر.

ينتقل أدونيس - عبر البياض - انتقالاً يبدو للعين القارئة وكأنه انتقال مفاجئ ولحوي المبسوط، هابطاً من ذروة التصعيد الدلالي والانفعالي - لغم الحضارة - إلى ذروة الانسحاق والعدمية - وقفت خطوة الحياة - وفي ذلك دلالة قاطعة على استمرار القول النصي المتدرج وعدم انقطاعه في البياض. كما أنه يدلّ في الوقت نفسه على المحطة الأولى التي وقف فيها أدونيس ليزرع اللغم الأول: التراث. حيث استراحت الحضارات واكتفت بما أنجز سابقاً عن كل شيء سواه. بعد ذلك وعلى مدى القصيدة، ثمة محطات أخرى، ومواقع أخرى لزرع الألغام. السلطة السياسية (قانون الخليفة) والطبقة الاجتماعية (تقدموا فقراء الأرض) وقتل الشعراء والمبدعين بالنفي عن الأوطان (ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟) واستلاب المرأة (والنساء ارتحن...). والهزيمة العسكرية (جيش من وجوه مسحوقة) الخ. هكذا تتابع محطات الوقوف، وزرع الألغام في المواقع المختلفة من النص، في مساحات البياض حيناً، ومساحات السواد أحياناً أخرى.

٢/٤ بياض المقطع الشعري:

وبطالنا في بقعة بياض كبيرة تتسع مساحتها لكتابة مقطع شعري كامل، أو لعلها تتسع لكتابة قصيدة كاملة. وأمثلة لذلك بالبياض الذي أتى في النص محدداً بجملتين هما:

(منشور سرّي) و(وطني في لاجيء)

يأتي هذا المقطع الشعري المكتوب بالحبر السريّ حفاظاً على المصلحة المصرية مسبقاً بواحد من أعنف مقاطع القصيدة تصعيداً لمشاعر الانسحاق، وعدمية اليأس، حيث ينفي الشاعر الوجود الفيزيائي للأمة نفيّاً مطلقاً:

«في الكون شيء يسمى الحضور وشيء
يسمى الغياب نقول الحقيقة:

نحن الغياب
لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب

وبعد هذا النفي لكل عناصر الحياة عبر التاريخ، تأتي الجملة الأخرى التي ستحدد نهاية المقطع: «وطني في لاجئ وليكن وجهي فيثاً». فما الذي جعل الشاعر يعيد إلى البلاد الحياة التي نفاها عنها نفياً قاطعاً؟ وما الذي جعله يكسو الوطن - الذي ليس له وجود أصلاً - لحماً وجلداً ونبضاً حتى نراه ماشياً إليه لاجئاً ولائذاً ومستجيراً؟ وما الذي حدا بالشاعر أن يستجمع قواه ويأمر نفسه (وليكن وجهي فيثاً)؟ لا بد أن الرؤيا تكشفت له عن أمر خطير سيحيق بالبلاد وشيكاً!!

إن من يتأمل عميقاً - عميقاً جداً - ويجد في العثور على إجابات لهذه الأسئلة سيكون في مقدوره أن يكتب المقطع السري كاملاً. ولعله كاتب له بتوتر روحي يفوق الشحنة الانفعالية للشاعر نفسه، ولعله واجد في إنجازه ما لا يقل إبداعاً عما سيحققه الشاعر فيما لو أنه كتب المقطع بالحبر المرئي. إن التأمل العميق - العميق جداً - بحثاً عن العناصر الغائبة في النص، لا يقل - بذاته - جهداً وإبداعاً عن جهد الشاعر في زمن الكتابة. إنها المعادلة التي تطرحها الكتابة الجديدة التي تتعامل مع القارئ كقوة ذات فاعلية مُتممة للفاعلية الإبداعية. ولذلك تبدو لي الإبداعية مراتب وحالات وذلك تبعاً لشرطي الإبداع كليهما، النص والقارئ:

(النص الإبداعي - الإشاري) + (القارئ المبدع - الراجي) → إبداع تام
(النص الإبداعي - الإشاري) + (القارئ المستهلك للسطوح) → إبداع جنيفي
(النص المكشوف الدلالة) + (القارئ المستهلك للوضوح) → إبداع مجهض.

لورجعنا إلى الزمن الذي تمت فيه كتابة المقطع الغائب لترأى لنا أن أول ما فعله أدونيس:

هو كتابة المنشور السري. إن الأشياء البالغة الخطورة والمحاطة بسرية تامة

كثيرة لا تحصى. فمنها: كتابات التجسس، ووثيقة إعلان الحرب، وتقارير سير العمليات في جبهة القتال، والبلاغات الرسمية التي تعلن قلب نظام الحكم، والمنشورات السرية التي يتناقلها الثوار ويوزعونها سرية تامة الخ. وعلى صعيد الطبيعة هنالك الصواعق والبراكين والزلازل والكوارث التي تفرضها إرادة الطبيعة ونفاجاً بها لحظة وقوعها. وعلى صعيد الحياة هناك زمن تكوّن الجنين/ الحياة في رحم الأرض والكائنات الإنسانية، وأيضاً زمن الحب الصامت وزمن الموت/ انتهاء الحياة. وعلى صعيد الفن/ الشعر هنالك تاريخ سرّي للموت في إنشاء القصيدة، وتاريخ سرّي لبعث شعلة الشعر الخالدة في القصيدة. وبالعودة إلى تدرّج السياق الدلالي للمقاطع التي تجاور مقطع البياض المدروس أي ما قبله وما بعده، يمكننا العثور على منشور أدونيس السري. فعلى المستوى الدلالي يشير المقطع السابق - للمنشور السري- إلى وضع البلاد المتردي وما آلت إليه الأمور إثر الهزيمة العسكرية، مما جعل البلاد كاصطبل وزيد وصدأ في الحياة.

أما المقطع الذي يتلو- المنشور السري - فيشير إلى دخول الشاعر في رؤيا تنكشف له عن: مجموع تمثي حوله، والبلاد تلبس الشمس ثوباً (بوادر الثورة) فيدخل إلى مدرسة العشب ليسوق الأزمنة إلى زمن حضاري جديد. يتبع ذلك مباشرة مقطع صغير مكثف الدلالة ينتهي بـ (منشور سري) آخر:

والأمة استراحت

في غسل الرقاب والمحارب

حصنها الخالق مثل خندق

وسده

لا أحد يعرف أين الباب

لا أحد يسأل أين الباب

(منشور سري)

إذن، الشاعر هنا يوزع المنشورات السرية (الأول والثاني) ويكتب مضمونها بالحبر السري وهو مقعم بالثقة بأن الثائرين أمثاله والعازمين على العمل والممارسة الجماعية سوف ييذلون الجهد لقراءة هذه المنشورات وفك رموزها. وبالعودة مرة أخرى إلى السياق الدلالي الذي يمتد من (سقول

الحقيقة) وينتهي (بالمنشور السري الثاني) نستطيع أن نستنتج البؤرة الدلالية التالية :

١ - حالياً - نحن في حكم الغياب عن الحضارة والتاريخ في آن .

٢ - منشور سري رقم «١» : احلروا من خطورة الاستمرار في هذا الغياب .

٣ - الوطن يلوذ بنا ، فلنفتجر الوضع اللاحضاري القائم .

٤ - إذا استمر الركود في هذا الخندق المسدود ، دون البحث عن مخرج ←

٥ - منشور سري رقم «٢» : فلنبداً بالتأريخ للموت الجماعي المطبق .

وبذلك يكون المنشور السري الأول هو بمثابة صفاة الإنذار من الغارة الوشيكة التي سيشتها الموت قريباً . والمنشور السري الثاني هو البيان المُعدّ لهذه التاريخ الفعلي للموت الجماعي والفناء .

ظاهرة أخرى تتجلى في مساحات البياض ، وهي أنها لا تختلف في واقعها عن طبيعة البناء الشبكي للقصيد - ولكتابة أدونيس عامة - . فإذا عدنا إلى مقطع البياض الذي سبقت دراسته وجدنا أنفسنا أمام نص / مقطع مفتوح ، لا لون ولا بداية ولا نهاية له ولا حدود . نص قابل للتمغظ والانتشار والانتقال إلى المناطق المجاورة في القصيدة نفسها ، أو المناطق البعيدة في ديوان أدونيس ، هذه البقع البيضاء قابلة للانحماح بأي مقطع شعري آخر بتجانس تام ، لأنها صادرة عن فيض لا شعوري يغيب ولا يتلاشى ، ويعاود حركته الاستثنائية بين مدّ وحسر ، وهياج وغياب :

«حم، ألم
ولست أنا من يكتب
لا أكتب أهلي بحالي وشأني

أقول ما يغلب عليّ
وما يجذبني إليه جسدي [. . .]

وأعلن شراييني أعراضاً للكتابة^(١)

فمن المساحات المجاورة نستطيع أن نغلاّ البياض المدروس بالأمثلة التي تجاوره في المقطع اللاحق: تساءلت ماذا أفعل؟ هل أحزم المدينة بالحبز؟ هل أحترق في رواق من النار؟ هل أنقض على دم الملوك؟ هل أمزج الحصى بالنجوم؟ ونستطيع أن نضيف إلى ذلك جميع الأمثلة المتدفقة إلى النص دون أن نمس السياق الدلالي بأي عبث أو خلل. كما أنّ بالإمكان أن نقبس لنفس المقطع فقرة من الديوان مع الإبقاء التام على التجانس والتلاؤم الدلالي. لنأخذ مثلاً:

«يعصاه فكره

الحياة في الجهة الأخرى

من الضفاف التي يتجرجر عليها

والأفق ينكسر أمامه كدورق الخمر

كيف يخلق فراغات أخرى ليتقدم؟

كيف يعطي مكاناً لما ييمّ أن يولد بين عينيه؟

وصرخ ←

أيّتها المدن العربية التي تتدحرج في غسق

اللغة

أندحرج معك

لا لأتذكر لأرى كيف تتمزّق على الجسد القديم ثيابه

الأخيرة»^(٢)

وفي البياض الذي يتبع قوله «لست الرماد ولا الريح» يمكننا أن نقبس:

«لا أكتب

أنا الخطر

بحر لا أتبع لا أقود

(١) أدونيس، «مفرد بصيغة الجمع» الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني ص ٧١٤ - ٧١٥.

(٢) أدونيس - «مفرد بصيغة الجمع»، م. سابق، ص: ٥٣٨ - ٥٣٩.

وأضلل حتى نفسي»^(١)

وقبل قوله «لا يدُ عليّ» أو بعدها يمكننا أن نضيف:

«والآن أول الموج

أنا الصارية ولا شيء يعلنني»^(٢)

هكذا نجد أن هناك طريقتين ملء فجوات النص وتلوين البياض: الأولى ملء مساحات البياض من النصوص الأدونيسية الأخرى وذلك بالإفادة من الميزات التالية للنص الأدونيسي:

١ - البناء الشبكي أو النص المفتوح.

٢ - الإنشاء بفعل نفسي لا شعوري.

٣ - تضاعف السياقات وقدرة الرموز على التحرك والانتقال.

٤ - غياب العناصر وحضور مساحات البياض.

٥ - الصدور عن لغة اللغة أو ما وراء اللغة كما قال ياكوبسون، أي التأسيس في المحتمل والموحي والغامض.

٦ - التكامل والتواصل والبناء بين أعمال أدونيس.

٧ - مخاطبة القارئ كفاعلية منتجة وطاقة مشاركة في الإبداع.

الثانية: ملء البياض بالإنتاج الشخصي للقارئ حسب ما يمليه سياقه النفسي والذهني والثقافي والاجتماعي من تصور للدلالة وتأويل لها.

إنها الكتابة الجديدة أو الشعر الذي يبحث عن ضوئه في موت منشئه كما قال بلاتشو، ويفرض إرادته على النوع كما قال رانك، ويمد الشاعر والقارئ بشحنة متوقدة من الحياة الروحية كما قال يونج، وينمو وهو يتوتر في اتجاه الجذور كما قال أدونيس. هكذا تخاطب القصيدة العالم، حيث الرمز والتأسيس في

(١) المرجع السابق ص ٧٢٢.

(٢) المرجع نفسه ص ٥٧٠.

المحتمل عماد الإبداع ونواة الشاعرية وحيث يصبح الرمز حسب تعبير يونج «أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً»^(١).

٥ - الانفصام الدلالي والتغيب

اقتبس عبارة «الانفصام» عما أسماه الدكتور كمال أبو ديب «هاجس الانفصام» حيث يقول في معرض حديثه عن هذا الهاجس «كما يعبر جوناتان كلر عن مثل هذا المفهوم حيث يصف القصيدة بأنها «مكتوبة في علاقة بغيرها» ويقترب ياكوبسون من هذا المفهوم ذاته، على مستوى أكثر جذرية، حين يقول إن ذلك يعمق الافتراق بين العلامة (SIGN) والشيء (OBJECT). ولعل المفهوم البارز عند الشكلايين الروس للتغريب أن يكون وجهاً آخر من وجوه الانفصام كما يبدو في وصفهم للشعر بأنه «تغريب» أو إزاحة «خلخلة» حسية^(٢).

لغة خصائص وأدوار من أهمها الإخبار عن القصد وإيصال الحالة التي يود الخطاب نقلها والتعبير عنها. وتقوم الكلمة (الدالّ) بهذه المهمة لارتباطها بالمعنى الوضعي - المعجمي - الصحيح نحوياً ومنطقياً والمتعارف عليه بالتداول الجماعي مثل: النجمة، الشمس، الحقل، الشجرة... الخ. وتقوم هذه الكلمة بالث مباشر لمعناها الصريح من سطوح النص إلى ذهن القارئ. إلا أن الكلمة في الخطاب الأدبي وفي الشعر خاصة تصاب بالانفصام وجوداً ودلالة حيث يكون لها وجودان: الأول في سطح النص والثاني في دواخله، أو دالتان: الأولى أمامية حسية مباشرة تلتقطها حاسة النظر، والثانية ضمنية غائبة يبحث عنها القارئ بالحدس والتأويل. وبناءً على ذلك فإن التأويل يعتمد على إزاحة الدلالة الأمامية المكشوفة للحس النظري، واستحضار الدلالة الخلفية التي هي نتاج علاقة وموقع وسياق. لأن الدلالة الصريحة ليست هدفاً للشعر بينما تكون الدلالة الضمنية عماد الشعر وأصله، لقبضها على حرية الانفتاح والتوالد والتلون والتحول والحركة. ويتعبّر آخر أن تحررها من المعنى الصريح الثابت

(١) ورد في عبد الله محمد الغدامي، «الخطبة والتكفير» ص: ١٣٨.

منشورات النادي الأدبي الثقافي الطبعة الأولى ١٩٨٥، ج٢ - الملكة العربية السعودية -.

(٢) كمال أبو ديب، في الشعرية: ص ٦٤ م. سابق.

منطقياً ومعيارياً يساعدنا على عبور الأمكنة وتجاوز الأزمنة، حيث تمكنها دلالتها غير الحصرية أو المحدودة من التكيف والتلازم مع الصفات والمفهومات الإنسانية المتبدلة عبر الزمن. وأمثلة لخطورة التكرار في ثبات المعنى، بما ورد في الغزل الجاهلي من تشبيه الشاعر لعيني حبيبته بعيون البقر الوحشي، وتمجيد قوامها الممتلئ بكون أردافها الضخمة «تضاهي كثران عالج». ولتصوّر ما هو واقع بالشاعر المعاصر لو أقدم على مثل ذلك. وهناك أيضاً الرموز الشائعة المرتبطة بمفهومات عصر معين. فقد درج العرب على استعمال اسم - ليل - كرمز أو كعادل شعري لاسم الحبيبة وذلك خشية الفضيحة وانكشاف علاقة الحب التي كانت آنذاك تحمل العار للقبيلة بأسرها. ولتصوّر ماذا سيكون أمر شاعر يرسل قصيدة غزل إلى محبوبته مستعملاً الرمز الشعري «ليل» في الزمن الحاضر.

تباينت التسميات والمصطلحات التي عبّر بها الباحثون والنقاد عن قضية الانفصام الدلالي مثل: التغييب، تبادل المواقع، الدلالة الأساسية والثانوية، الخلخلة الحسية والدلالة الأمامية والدلالة الخلفية... الخ. إلا أن جميع هذه التسميات تنصب في قناة واحدة هي: توير السياق الذهني للقارئ، لكي يجابه المعنى المخزون في وعيه الجماعي للكلمة، ويتعامل معها بوصفها إشارة توحى وتبعث على إثارة شيء خارج ذاتها في ذاكرة القارئ، وبذلك تتحول عملية البث المباشر للمعنى الصريح من سطوح النصّ إلى ذهن القارئ، لتصبح بثاً لامباشراً وغير محدود. وفي فقرات سابقة أتينا على ذكر الانفصام الذي يعترى الدلالة في قول الشاعر: «المح كلمة» أو «أتمجج نجمة». وبما أن ظاهرة التغييب والانفصام الدلالي غامرة وطاغية في النصّ الأدونيّ أعود لقراءة بعض الشواهد الأخرى في القصيدة.

ثمة فيض من الدلالات المنشطرة على ذاتها في الاسم مثل: النار، الجنون، النجمة، الإله، الموت، الصخر، الخ. وفي الفعل داخل نسيج الجملة: إذا عبر الملمح، جوعي يدور كالأرض، أسرت الثلج فيك، قدست رائحة الفوضى، لم أكل العشبة غير الرمل الخ. وهذا ما سأمهل دراسته لأن إشاراته تذكر بشيء شبيه بذاتها. فالنار تذكر بالتحول، والجنون بالخروج عن الواقع، والفوضى بالخروج عن الثبات والركود، والرمل والملح بعذابات

الإنسان وتبارجه. على أن ما يمحني التركيز عليه هو الدلالة المنفصمة انقساماً
ضدياً ونقيضاً، أي الدلالة التي توحى بشيء خارج ذاتها، بل بنقيض ذاتها
وضده. ومن ذلك ما سأعرض له في الأمثلة التالية:

أ - الدم الوحشي: بالعودة إلى السياق الدلالي العام للقصيدة، وطموحها
والجو الذي تصدر عنه والمرمى الذي تشير إليه، يمكننا أن نستوحي من «الدم
الوحشي» دلالة ضدية تفرز عكس المعنى الظاهر تماماً وتنقضه. أي أن الدلالة
الضمنية للدم الوحشي في النص هي: الدم الطفولي، دم الجنين في الرحم، في
حالة براءة ما قبل الولادة، وعذرية ما قبل التلقين، وبكارة ما قبل التدجين،
الدم الجنيني بكل ما يحمله من الغرائز والنزوع الإنساني كأصول في التكوين.

وقد جاء في لسان العرب المحيط حول مادة وَحَشَ:

الوحش: كل شيء من دواب البر بما لا يستأنس، وهو وحشي. وكل
شيء يستوحش على الناس، فهو وحشي، وكل شيء لا يستأنس بالناس وحشي.
قال بعضهم: إذا أقبل الليل استأنس كل وحشي واستوحش كل إنسي.
والوحشة: الفَرَق من الخلوة. واستوحش منه: لم يأنس به فكان كالوحشي،
ومكان وحش: خالٍ، وأرض وَحْشَة، أي القفر. والوحش والموحش: الجائع
من الناس وغيرهم لخلوهم من الطعام. وتوحش جوفه: خلا من الطعام. ويقال
للجائع خالي البطن: قد توحش. وتوحش الرجل: رمى ثوبه، أو بما كان.
والوحشي من التين: ما ينبت في الجبال وشواطي الأودية، وهو أصغر التين.
وإذا أكل جَنِيناً أحرقت الفم. والوحشة، الخلوة والهَم.

وبذلك يمكن للدم الوحشي أن يدل في سياق القصيدة على نقيض دلالة
الصرخة كلاً ونقيضاً. إنه الدم - الجنيني - بنزعاته الطفولية وصفاته الناصع في
حالة التكوّن الرّحمي قبل الخروج إلى الفضاء الخارجي الملوّث.

إنها نزعة حب البقاء والصراع الوجودي بمقاومة الموت في الرحم، ومغالبة
ظلمتها ووحشتها، ومكابدة الوحدة والصمت فيها نزوعاً إلى ضوء الحياة ودفع
الانتفاء إلى الأم ← الأنتى ← الجماعة ← الإنسانية. ولا يمنع ذلك من كون
هذا الدم فاتراً متوتراً، هاتجاً بقوة طاغية، ومدفوعاً بإرادة شرسة ترفض

الترويض والخضوع والإذلال وتأبى الخنوع والتدجين «بالنوع الحضاري» القائم،
والسادر في قبحة ودمامته.

إنه «مجرد تعبير عن الحاجة غير المروضة وغير المكبوتة إلى الحرية لدى
الإنسان الجديد»^(١).

«أيتها الأبجدية البائسة

ماذا أستطيع أن أحملك

وأية غابة أزرع بك؟

أتمحرجر وراءك

أنا الجذر الوحشي»^(٢)

من الملاحظ أنَّ «الجذر» جاءت منصوبة على الاختصاص لغاية دلالية
يرمي الشاعر من ورائها إلى أن يخصص القول من بين أعضاء الجسد كله بالجزء
الأكثر أهمية وهو: الجذر الوحشي. والجذر الوحشي في التربة هو جذر النبات
البرّي والنبات الصحراوي، والنبات الشوكي، وكل هذه النباتات تقاوم الجفاف
ووعورة الصخور، وقسوة التربة القاحلة لتشق طريقها نحو الضوء والنماء
فتخضّر وتبرعم، وتزهر وتثمر، وتموت لتحيا من جديد. إنها الكمأة البرية التي
تخلق جذرها بنفسها، وتكوّن نوعها بنفسها، لتشق الرمال، وتتواجد، وتحافظ
على بقاء نوعها بين الكائنات الحية. وهذا ما يمكن للكلمة أن توحى به قبل
كتابتها، في درجة الصفر، حيث اللّالة واللامعنى.

ب- في مقطع آخر تظهر الدلالة الضدية وهي تزيح كل المعاني الصريحة
المباشرة في السطوح الأمامية - Forgrounding - لتنجيها إلى المواقع الخلفية
- Backgrounding - كما هو واقع الأمر في المقطع التالي:

«ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟

(١) جورج لوكاش: غوته وعصره. ترجمة بديع عمر نظمي دار الطليعة بيروت - الطبعة الأولى
١٩٨٤ ص ٩٥.

(٢) الجزء الثاني من ديوان أدونيس ص ٧٣٥ م. سابق.

قتلوه... لا لن أحدث عن موت صديقي: ريف من الزهر
الأصفر حولي لكن سأكتب عن آخر غصنٍ في أرزة
البيت عن رفٍّ يمامٍ يجر سجادة الليل عن الحلم عالياً كبروج
قتلوه لا لن أفوه بأساءٍ شهود أو قاتلين ولن أبكي
سأبكي لأمةٍ ولدت خرساءً للتمّ حاضناً زرقة الشيطان يبكي:

لم البكاء على طفلٍ على شاعر؟ سأكتب عن آخر فيء
لأرزة البيت عن رفٍّ حمامٍ يجرّ سجادة الليل عن الحلم عالياً

كجبال..

القراءة الأولى لهذا المقطع توحى بأن الثائر قد قُتل فعلاً لأن الشاعر يدعم
هذا التصور بتكرار فعل (قتلوه) مرتين بصيغة الماضي للدلالة على تمام الحدث.
ولأنه يؤكد الدلالة على القتل بالجمل التالية: لا لن أحدث عن موت صديقي/
لكن سأكتب/ ولن أفوه بأساءٍ شهود أو قاتلين/ ولن أبكي عليه وحده/ لكن
سأبكي على الأمة بأسرها/. لاستكناؤه الدلالة الضدية/ النقضية هنا لا بدّ من
قراءة المقطع قراءة عكسية أي من الأسفل إلى الأعلى. وبعد تحقّق هذه المعادلة
المقلوبة في فعل القراءة سنصل إلى الحقائق التالية:

١ - أن فعل القتل لم يتحقّق مطلقاً وأن المقتول الذي يتحدث عنه الشاعر
حي يُرزق ويكتب ويبكي ويتحدث.

٢ - أن الشاعر ليس لديه - أصلاً - أساءٍ شهود أو قاتلين أو جريمة قتل
حتى يروي كيفية وقوعها.

٣ - أن المقتول المذكور هو الشاعر نفسه (لم البكاء على طفلٍ على شاعر).

٤ - أن القتل الذي ينفذ فيه ينفذ دون أداة أو خنجر أو سلاح لأنه قتل
معنوي وروحي.

٥ - أن أداة الجريمة الأولى للقتل المعنوي هي القانون الذي وضعه الخليفة
للأمة الخرساء. المسوّقة إلى «نهر بلا مصب».

٦ - أن الأداة الأخرى للجرعة هي: نفي الشاعر عن بلاده (علي مهاجر) (ينزف نفيًا) (قرأت في ورق أصفر أني أموت نفيًا).

٧ - أن القتل الروحي ليس قتلاً فردياً بل هو قتل جماعي يشمل كل المبدعين والفنانين والمفكرين والشعراء، بتهجير العقول الراضية لتدجين السلطة والنوع القبيح. (لم البكاء على طفل على شاعر) (سأبكي لأمة ولدت خرساء) (وللتم حاضناً زرقة الشيطان يبكي).

٨ - أن النزف المذكور أيضاً ليس نزفاً من جروح مفتوحة بسبب التعذيب الجسدي بل هو نزف روحي من الجروح المفتوحة في نواة الأعناق - تحت منطقة الأحزان -.

٩ - الدلالة الضمنية إذاً: الناثر الشاعر نفي ولم يقتل.

١٠ - أن الشاعر لم يستسلم، ولم يتهاوت، ولم يتكبر على العدمية العابثة به وبأتمته، لأنه سيكتب (الفعل مكرر مرتين ظاهراً): (سأكتب عن آخر غصن في أرزة البيت) و (سأكتب عن آخر فيء لأرزة البيت) وأيضاً مكرر مرتين آخرين محذوفاً: (... عن رفّ يمام يجير سجادة الليل...) و (... عن رفّ حمام يجير سجادة الليل...).

١١ - أننا إذا تابعنا القراءة العكسية - رجوعاً إلى الخلف - سنكتشف أن الدلالة الضمنية في هذا المقطع ستقتضى تقريراً آخر أعلنه الشاعر في المقطع الذي سبقه بصيغة الأمر والطلب (عُدْ إلى كهفك واخفض عينيك).

فالذي أوضحه مقطع (ماذا نفوه أو قتلوه) هو أن الشاعر عندما يعود إلى كهف اللغة الوحيد المتبقي له، فهو لا يعود ليخفض عينيه هرباً من رؤية العار، بل ليرى، ويتأمل، ويبحث، لكي يعرّي الحقيقة المشوهة بشعره ويجابه العصر القائم بالرفض.

وفي القصيدة شواهد أخرى على جانب كبير من الأهمية لا يتسع المجال لدراساتها جعياً دراسة وافية. أشير إلى أحدها باختصار شديد:

«صرختُ أنتِ إله لأرى وجهه لأحس ما يجمع

بيني وبينه»

فالإله لا يُرى بالعين وليس له وجود فيزيائي مجسّد. فكأنه يقول:
صرختُ أنتِ إله كي لا أراكِ يعني بل بلحساسي. وعندما نرى الإله بحسنا
المنقطع إليه، يرى إلينا بعين الرحمة، والغوث، ورفع الأذى عن مخلوقاته جميعاً.
ويبدو في ذلك «الاعتراف بوحدة أصلية للذات انفصمت وانشقت نتيجة
لانفصام الذات إلى ذاتين تفصل بينهما فجوة هائلة، وكشف للطبيعة الضدية
للعالم والأشياء كما في عبارة أنجلس سيليسيس: «وإن العين التي بها أرى الله
هي ذاتها العين التي بها يراني» [...] حيث يصبح زمن الكينونة معاً وجوداً في
عالم الأطلال، انتهى إلى التمزق، وتتحول القصيدة إلى حنين إلى الوحدة
الضائعة ونزوع إلى استعادتها»^(١).

هكذا تتجلى الفاعلية المذهلة التي تتخلّق في النص من عملية تصعيد
الغموض وتغيب المدلول، ومحو الدلالة المعجمية، وانتزاع الدالّ من سياقاته
الثابتة، والانفصام الدلالي الذي ينتقل بطبيعة الحال من الكلمة (الدالّ) إلى
السياق الذي يصبح ذاته مزدوج الطبيعة الدلالية بحكم كونه سكن الكلمة
وبيتها، وبذلك يضيف الغموض على النصّ غواية سحرية، ويتشّجّ الشاعر إذ
يرى أكواناً من الشعر تتخلّق بين يديه، حيث الكلمة تتوالد، والنص يتوالد،
والإبداع يتوالد مع كل القراءات المستجدة.

وهذا ما يفسّر التركيز النقدي الحديث على «التأويلية» كفاعلية لاتقريبية
ولانهائية. وتتجلّى الحداثة في - هذا هو اسمي - بصورتها الناصبة ودعوتها
الواضحة إلى التعدّد كرفض لقسرية المرجع وحصرية الحدود، تعدّد الرؤى،
والفكرة، والمعاني، والاقتراح، والقراءة، والحل: بدءاً بالشعر/ الثقافة وانتهاء
بجميع المعطيات الإنسانية في هذا الكون الغريب. وتتجلّى أدونيس في إبداعه

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية: ص ١٠٣ - ١٠٤ م. سابق.

المتخلق في هذا هو اسمي ، فدائياً ، مشتعلاً بنار إبداعه ، «يعطي وقتاً لما يجيء»
قبل الوقت» ليعانق الحرية في فجر جديد .

«ينحدر من جنس المذبوحين

ويؤسس

الرحيل

الأقصى^(١)

(١) من قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» لادونيس .

الفصل الرابع

العلاقات الداخلية

الأضداد والعلاقات الداخلية:

لتوارد الأضداد في النص الأدونيبي حضور غامر لا يخضه بسمة نوعية وحسب، بل يشكّل أحد عناصره البنائية الجذرية إطلاقاً. إذ تقوم الأضداد بدور حيوي فاعل في تأسيس الوجه الأهم من البنية الحركية في النص.

وتنشأ البنية الحركية من تواشج الفاعلية الإنتاجية لعدد من الوحدات الأساسية التي تتمثل في النص الأدونيبي في كل من: الأضداد، والسؤال، والصورة والرمز، والإيقاع. حيث تتكامل فاعلية هذه العناصر لتشكّل قيمة جوهرية للحركة التي تمكّنها قوتها من التحكم الذاتي في توالدها، وتحولاتها، وتحركاتها بصورة دائبة. إلا أن ما يجب التشديد عليه وإضاءته هو الدور المحوري الذي يلعبه «الفعل» وهو يدخل إلى النص الأدونيبي «كبنية» لا كمؤشر.^(١) حيث تتحوّل قوته البنائية إلى مولد للطاقة التي تمدّ عناصر النص بدفعات متوالية وتشحنها بالقوة الحركية والتوالدية بدءاً من الإيقاع، وانتهاء بالتوليد الغني للعلاقات الداخلية في النص.

إن الانتقال المباشر، بعد ذلك، إلى دراسة العلاقات الداخلية دون وقفة أمام بعض العناصر الأخرى التي لا تقل أهمية من حيث وجودها الكثيف وأثرها في توليد العلاقات مثل: الإيقاع والصورة والرمز، وأيضاً السؤال، ستخلخل ما

١ - راجع ص: ١٤٠ وما بعدها من هذه الدراسة «الفعل كبنية لا كمؤشر».

ترمي إليه الدراسة من تلمس جميع العناصر المنتجة للعلاقات والربط فيما بينها. غير أن هذه المكونات في شعر أدونيس لم تدرج في هذه الدراسة لما تستدعيه أهميتها القصوى من وجوب أفرادها في دراسة متقضية يصعب اختزالها إلى فقرة تدمج في كتاب. غير أن وفقة عرضية عندها - على ما فيها من قصور في الإحاطة - تبدو ضرورية لاستكمال الرؤية ودعم التحليل. لذا رأيت أن أضيف إلى هذه الفقرة مدخلاً يتلرج على النحو التالي:

١ - وفقة خاطفة أمام الإيقاع والصورة والرمز. ٢ - وفقة - قد تطول - أمام السؤال لأهميته الخاصة في النص الأدونيسي من جهة، ولتعايقه مع الأضداد وجواره الدائم لها من جهة أخرى.

١ - رصد الأضداد في النص:

أ - الأضداد في المكونات الفردية:

انهصرت ↔ لنبدأ

حبي ↔ جرح

وردة ↔ الجرح

جسدي واردة ↔ يقطف موتاً

دمي ↔ استقرّ

موتك ↔ يغوي

الفصن الأخضر ↔ أفعى

الشمس ↔ سوداء

نار ↔ تبكي

صحرائي ↔ تنمو

الشمس ↔ قتلها

أحزائي ↔ ورد

الحصى ↔ النجوم

وردة ↔ الرماد

شرك ↔ الضوء

نقياً → كالعنف
 أسطح → كالتيه
 دمية → مقصلة
 استنسروا → انكسروا
 الحضارة → قاع طحلي
 الحريق → الطوفان
 الرمل → الضباب
 تاصلي → في متاهي
 جليد → ملذاتي
 زهرات → اليأس
 جيش → كالحيط
 جيش → كالظل
 كل ليل → بياضي
 الرمل → الشجر
 الصحراء → غيمة
 جنة → العصور
 الكهولة → الطفولة
 سراب → طين
 الصوت → الصدى
 المملوك → المالك
 سيوف → مصهورة
 نهر → بلا مصب
 نار → ملجومة
 بحر → مروض
 ماء → وشرار
 تنورت → الصحارى
 تاصلي → في متاهي

نجمۃ → مومياء
يَفْتَقِنُ → يَرَقَعُنْ
قبر → نيش
الشعب → ماء
الماء → طاحون هواء
انطفأت → شمس
النار → الطفولة
إله → يموت
العشب → النار
العري → الصاعق
السَّم → الخلاق
البرق → الظلمة

٢ - الأضداد في الجمل :

زمني لم يحىء → مقبرة العالم جاءت
لم أكل العشية غير الرمل → جوعي يدور كالأرض
عقل نبي → دم وحشي
علي في الجبّ → الشمس تحمل قتلاها
اقتسمنا دم الملوك → وجعنا
ينزف نفياً → ويثبت العشب والماء
لهب مشتعل → في كل ماء
قبر يسير → في كرة الضوء
غنى ثلج المسافر → شمساً لا يراها
هذيت → كي أحسن الموت
جفر → رصدتني خيوله
جسدانا زارع → حاصد
كلمات دفيئة → لها طعم العذارى

البحر يأتي —> في ضباب المدخنة

برق العصور —> آهات العصور

الأرض —> يغسلها البحر

يا رماد الكلمة —> هل لتاريخي في ليلك طفل؟

على أن الرصد الكامل للأضداد في القصيدة لجدولتها عمل ينفر من التحديد لسببين: الأول: هو أن التضاد في القصيدة لا يتحدّد فيما بين المفردة والمفردة أو الجملة والجملة، بل يتعدّد ويتباين. إذ قد تتعاقب الأضداد في الجملة الواحدة (مساء الخير يا وردة الرماد) أو تتداخل بين الجملة والمفردة (هل شعبي نهر بلا مصبّ) أو بين الجملة والمقطع كقوله (غُطّني سنونو) في مقطع: وعليّ رموه في الحبّ، أو بين الجملة وسياق القصيدة بكامله (لا يدُ عليّ) وذلك بحركة تتواشج فيها الأضداد مع الفعل والسؤال والرمز وسواها من المكونات. والثاني: أن التضاد الأكثر أهمية في القصيدة هو التضاد الدلالي، أي الدلالات الضدية التي تنتجها حركة العلاقات الداخلية للنصّ، والتي لا يمكن رصدها إلاّ عبر متابعة أنظمة النصّ وحركته الداخلية كما سيّتين في الصفحات التالية.

في معرض تحليله للتطوّر الذي طرأ على التنوير الألماني يقول جورج لوكاش: «إنّ اكتشاف كون التناقض يؤلّف محوّر الحياة والفكر، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بإضفاء الصفة التاريخية على عملية الحياة بأسرها. إنّ التطوّر في الطبيعة والمجتمع قد أصبح المسألة المحورية، وقد لعب الألمان دوراً قيادياً في هذا التحوّل في الفلسفة الذي بلغ ذروته لدى هيغل، بخلق علم جديد للتاريخ. [...] إلّا أنه من جانب آخر يبلور النزعة التاريخية في نظرية عالميّة شموليّة»^(١) انطلاقاً من ذلك، واستناداً إلى ما سبق ذكره من نضوج التجربة الإنسانية والثقافية عند أودنيس أقول: إنّ توارّد الأضداد في النصّ الأدونيّ ليس فعلاً إرادياً ولا اعتباطياً، بل هو الصلور اللاوعي عن المخزون النفسي للشاعر وسياقه الذهني وموقفه الثقافي من الذاكرة والموروث وموقفه الفكري من

(١) جورج لوكاش، غوته وعصره، ترجمة بديع نظمي، مصدر سابق، ص ٩٨.

الكون والتطور التاريخي الحضاري في المسيرة الإنسانية. وإن هذه الحقيقة تتطابق مع نوارد الصورة والرمز والسؤال والإيقاع في شعر أدونيس تطابقاً تاماً.

لهذا أرى وجوب البدء بالكلام على هذه الظواهر بشكل موجز، وذلك لكونها النسيج الذي تنتسج فيه ظاهرة الأضداد، ولأنها بدورها مؤسسة، وإلى حد كبير على العلاقات الضدية.

١ - ظاهرة الإيقاع :

إذا استثنينا ما درج عليه العرب من اختيار الشعراء للوزن الملائم للحالة النفسية وانفعالاتها، أي تصنيفهم للأوزان من حيث تناسبها مع الرثاء أو الحماسة أو الغزل والشعر الغنائي.. الخ «فإن الشاعر الأول الذي لا نعرفه الآن والذي عبر عن نفسه بوزن شعري بذاته، هو الذي اخترع الموسيقى التي تناسب حالته الشعورية أو التي انبثقت من حالته هذه.»^(١)

ولست في صدد التوسع - كما أسلفت - في مناقشة التشكيل الإيقاعي في الشعر لأن ما أرمي إلى تلمسه من هذا الموضوع لا يتعدى علاقة الإيقاع بالتماوج اللاشعوري مع الحركة النفسية والإيقاع الجواني الذي يلزم الشاعر زمن الكتابة من غنائية صادحة، أو رفض صاحب وانسحاق خافت. ومما يثبت ذلك، الرثاء الإيقاعي المدهش الذي تجلى في الشعر العربي القديم، قبل اعتداء الخليل بن أحمد إلى وضع الأنظمة النظرية التي تحدت التشكيلات الإيقاعية ومكوناتها. مما لا يدع مجالاً للشك بعودة الإحساس بالموسيقى الشعرية إلى ملكة فطرية تنجذب إليها الذات الكاتبة بتزوع فطري وحساسية مدهشة.

«فالحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان، دون شك، خصيصة فطرية جذرية في الإنسان/الشاعر، ومؤسساً حيوياً قد يكون أثره أعمق بكثير مما نقدر له الآن في تطور الخلق الشعري واتخاذ الصور التي اتخذها»^(٢).

(١) عز الدين اسماعيل: التفسير النصي للأدب ص ٥٩

الطبعة الرابعة ١٩٨١ - دار العودة - لبنان - بيروت.

(٢) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي. دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد الطبعة الثالثة ١٩٧٨. ص ٤٣. م. سابق.

فإذا كان التشكيل الإيقاعي في الشعر تشكيلاً نفسياً قبل أن يكون تشكيلاً صورياً/إيقاعياً فإن هذه الحقيقة ستطبق مطابقة كاملة على الرمز والصورة الشعرية حيث يشكل كل منهما حقيقة نفسية موضوعية. أما ما يتعلق بالإيقاع المعنوي في القصيدة الأدونيسية فسيبحث لاحقاً.

٢ - الصورة الشعرية / الرمز:

للساعر موقفه من الطبيعة، وإحساسه بالمخلوقات والأشياء. كما له إحساسه الذاتي تجاه التشكيل الحضاري والعلاقات الوجودية في العالم. فهو يتلقى الظواهر الحسية بما فيها من لون وصوت وحركة ومذاق وعبير باحساس انفعالي يستثير في ذهنه تداعيات نفسية ووجدانية تفجر في خياله صوراً مذهلة. أي أن الشاعر ينفذ إلى الصفات الحسية عبر الشعور أكثر مما ينفذ إليها عبر المفهومات والتجريدات العقلية.

كما ان لإحساس الشاعر بالزمان والمكان تفسيراً مطابقاً لعلاقة الإحساس بالظواهر الحسية.^(١) إلا أن ما يميز الشاعر عن سواه هو أن التداعيات الذهنية التي تثيرها الظواهر الحسية في نفسه تأتي متحررة من ضوابط التحليل السببي أو المتابعة العقلية الباحثة عن السبب والعلة، حيث تستقطب تصوراً ذهنياً تستدعيه المؤثرات النفسية المرتبطة لاشعورياً بهذا التصور. أترك للقارئ أن يتصور التداعيات التي يمكن أن تستدرجها رؤية «حجر صخري» في الطريق أو الغابة لدى كل من: البناء - الجيولوجي - الزاهد - حفار القبور - قاطع الطريق... الخ. واستخرج في الوقت ذاته التداعيات التي ترتبط في ذهن أدونيس عن الحجر:

«هل الصخر جواب؟» «دهر من الحجر العاشق يمشي حولي»

«أنا الصخرة والبحث والسؤال ولا عيد ولا موقد»

انني ألمح الآن على شبك بيتي

سأهراً بين الحجار الساهرة.

١ - للمزيد راجع: غاستون باشلار، جدلية الزمن - ترجمة خليل أحمد خليل - ١٩٨٨، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع - الجزائر - الطبعة الثانية.
وكذلك للمؤلف نفسه جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا ١٩٨٧ الطبعة الثالثة.
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت - لبنان.

حيث إن الاستنتاج العقلي «يضعنا على طريق الماهية، يدعونا إلى الجمود الفكري. وإن إعلان الهوية، حين يستبعد الفوارق، إنما ينهي التجربة.»^(١)

إن علّة الأشياء لا يمكن أن تكون دافعاً للحدس لارتباطها بالمعرفة العقلية. وما يميّز الشعراء عن سواهم هو أن الدهشة تسبق الحدس عندهم فتخصّب الطاقة الخيالية وتعمّقها وتوسّع إمكانات الربط بين الظاهرة وعلتها بعلاقات التضاد والاختلاف لا التشابه والائتلاف «فلا تميّز سمات ظاهرة ما إلا بالتباينات.»^(٢) كما يقول باشلار. من هنا نجد ربط أدونيس المبالغت بين الإنسان والحجر. حيث تنصهر الشعلة الشعورية المتقدة في حسّ الشاعر وذاكرته التضاد والاختلاف خارج البعد الزماني والمكاني، فتتوحّد الظاهرة الحسيّة مع الشعور المكثّف ليكوّن الصورة الشعرية التي تمثّل في واقعها حقيقة نفسية لا موضوعية. هكذا يتحرّر الشاعر/المبدع من التعبير النقلي، ويخرج من القياس بالجهاز العيني إلى ما تثيره فيه العلاقة من ارتباطات شعورية يتلفاها بصورة تلقائية وآنية في الوقت نفسه. ونظراً لحالة التلقّي الآني تأتي الصورة الشعرية مغايرة للواقع ذلك لمغايرة الذاتي للموضوعي.

ويقوم الشاعر في كثير من الأحيان بتجريد الأشياء من سماتها المحسوسة وبعثتها حيث لا يبقى منها إلا على الصفات التي تتلاءم مع إحساسه بها. فهذا أدونيس يفتت الحضارة ومكوناتها ليبقي من صفاتها على النار (هل تعرف ناراً تبكي؟) وبعثر مفهوم النزوع إلى المعرفة والعلم والسؤال فلا يبقى منه سوى الجوع (جوعي يدور كالأرض). ولعل التجريد يصل إلى حدّه الأقصى حيث يفقد الشيء صفاته كلها ويجهد القارئ في استحضار الدلالة من غيابها في دواخل النصّ. هكذا تتحوّل الصورة الشعرية إلى «حالة شعورية» مستوحاة من الحلم الأشعوري ما دام «الحلم في جملته يؤلّف بديلاً منحرفاً لحدث لأشعوري»^(٣).

(١) غاستون باشلار - جدلية الزمن، ص ٧٣، م. سابق.

(٢) المرجع السابق: ص ٧٢.

(٣) سيجموند فرويد: نظرية الأحلام، ترجمة جورج طرابيشي، الطبعة الأولى ١٩٨٠، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، ص ٤٦.

وكل ما سبق ذكره عن الصورة الشعرية يتطابق مع الرمز سواء أكان تاريخياً أم أسطورياً أم لاتاريخياً. فكل شاعر يعتمد إلى انتقاء الرمز المتناغم مع إحساسه ليحوّله إلى بؤرة حبلى بالدلالة الرمزية مقيماً علاقة حوار وجدل بين عمولات الرمز السابقة ومدلولات الشاعر المبتكرة.

٣- ظاهرة السؤال:

النصّ الأدوني مسكون أبداً بزويعه السؤال. فالسؤال عند أدونيس موقف من العالم والوجود. لذا نجده يصدر عنه بحركة دائرية تتولد ولا تنغلق. يبدأ به ويدور حوله ليتتهي إليه ويبدأ من جديد. فإذا كان السؤال جهاز الإنارة والكشف عن الجذر والنواة والجوهر، فهو في الوقت ذاته مطية الكشف عن الطبيعة الضدية للكون وعلاقاته المتناقضة؛ انطلاقاً من هذا البعد تتوارد الأضداد في النصّ تبعاً، كاشفة عن الأبعاد المتناقضة والاحتمالات المتباينة، متبوعة، أبداً، بالسؤال، بما لا تتوقّعه الذائقة السائلة الباحثة عن أجوبة وحلول. فالإجابة المحددة منقّية من أرجاء النصّ لأنها تفضي إلى التقريرية التي تتحكّم بمخيلة القارئ، وتقيم الرقابة على حساسيته التمييزية ووعيه لطبيعة الكون. والوعي الموجه تضعف فاعليته الخيالية والجدلية.

انطلاقاً من هذا نجد أن السؤال ينبثق من وسط الأضداد المنتشرة في سطوح النصّ وأعماقه^(١) انتشاراً شبيكاً متواشجاً. فالأضداد تحرّض السؤال، والسؤال يستدعي الأضداد عبر حركة متلاحقة، كسلسلة تبدأ بما سبقها وتمتدّ بعد انتهاء القصيدة لتتواصل في القصيدة التالية:

: ١

«هامت دمشق حنت بغداد سيف التاريخ يكسر في وجه بلاد
من الحريق من الطوفان؟
كنت الصحراء حين أسرت الثلج فيك انشطرت مثلك رملاً وضباباً»

(١) أعني بسطح النصّ المستوى المباشر للحسوس أو المقروء من النصّ. أمّا عمق النصّ فهو المستوى العلائقي اللامباشر للنصّ.

:٢

«سأل النورس خيطاً في البحر يغزله الربان غنى ثلج المسافر
شمساً لا يراها (هل أنت شمسي؟) شمسي ريشة تشرب المدى
سمع الضائع صوتاً (هل أنت صوتي) صوتي زمني نبضك الشهي
ونهداك سوادي وكل ليل يياضي»

:٣

«عليّ أبرد النار والطفولة هل تسمع برق العصور تسمع
أهات خطاها؟ هل الطريق كتاب أو يد؟»

هكذا تتحوّل الأضداد إلى ما يشبه الثمرة التي لا تنمو إلا بنواة في
داخلها.

فالأضداد هي المعادل الشعري لإحساس أدونيس المتوتر بتناقض الوجود.
ذلك أن رؤيته الوجود تقدمه كحركة مؤسّسة على علاقة بين متناقضات، علاقة
تبادل وحوار وصراع وتقابل وتداخل. ومن هنا التقى في موقفه بُعدان: بُعد
البحث عن الجوهر الذي يردّه إلى استبصار التناقض، وبُعد السؤال.
والسؤال هو الوجه الملازم لهذا الإحساس بالتناقض.

لذلك كان لا بدّ من التركيز في هذه الدراسة على ظاهرة التلازم المتلاحق
بين الأضداد والسؤال.

ولأن السؤال هو إشارة العذاب الفكري وترجمان التمزّق والتوتر، كان
الانتهاء إلى القول بأن ما يميّز شعر أدونيس ليس عمق التجربة الشعرية،
وحسب، بل عمق التجربة الإنسانيّة أيضاً. ونزوع الذات المبدعة إلى نقل
تشكيلها النفسي وتوتر إحساسها بالوجود إلى التناج الإبداعي هو ما يشكّل لب
العملية الإبداعية. يتجلّى عمق التجربة الإنسانية عند أدونيس في النقاط
التالية:

١ - وسيلة أدونيس للاقترب من الكون وحركته والكشف عن الحقيقة
بالسؤال لا بالوصف. أي بتسليط الضوء وإثارة الاهتمام حول الاحتمالات
المتحوّلة لا الاحتمالات المرجّحة.

فالوصف التقريري في الشعر منبر للإشباع النرجسي عبر إدانة الواقع/ الآخر لإظهار التفوق، وهذا ما لم يتورط به النصّ الأدونيبي.

٢ - الموقف الرفضي للرؤية الأحادية للعالم عبر منظور القياس بما أطلقه الماضي في محورين لا ثالث لهما: مثل عليا متفق عليها، وشروط دنيا متفق عليها، وهذا يؤدي إلى رؤية خيطة ويوقع في السكونية التكرارية عبر استمرارية الحقائق الخالدة. وعن هذه الاستمرارية بنجم إغفال التجربة الإنسانية والتطور التاريخي. وفي ضوء هذه الاستمرارية يتحول الركود في النمذجة الماضوية إلى «كمال يسمو» بينما يصبح كل جديد بالضرورة «نقصاً يتدنّى» حسب تعبير أدونيس نفسه.

٣ - إذكاء النزوع إلى التأمل والتبصر عبر وضع العلاقات الكونية قيد المسألة المستمرة لأنها دائمة التحول والانتقال من شيء إلى آخر ومن زمن إلى آخر. وتعتبر مختلف تحويل موقف الإنسان من العالم من حالة المفعولية والانكفاء الفكري على القناعة والاتباع والخضوع إلى حالة الفاعلية والتجاوز الإبداعي.

٤ - إن مجرد الوقوف والمراوحة عند التصديق بتحول الموقف الإنساني وحسب، هو نكوص بالعقل إلى الركود في المسلمات المعاصرة؛ والمهم هو «ما إذا كان كل من الذكاء أو الملاحظة، أو التأمل، قد يتدخل ويصبح عاملاً موجهاً في هذا الانتقال»^(١) لذلك كانت الكتابة الجديدة اقتراحاً عينياً ينطلق من واقع الخلق الجديد خارج الانتفاء إلى معيارية مسبقة الصنع.

٥ - اليقين بأن إطلاق الحرية في تشكّل الوعي الذاتي هو النواة الجذرية لاعتاق الوعي الجماعي من حالة الشلل وانعدام الفاعلية. فالتحرر يجب أن يبدأ من رفض الاستعباد المعنوي قبل السياسي، والتطبيقية الفكرية قبل الاقتصادية.

٦ - ترجع صعوبة النصّ الأدونيبي إلى سببين: الأول: مخاطبة القارئ

(١) جون ديوي: الفردية قديماً وحديثاً، ترجمة خيري حماد، مراجعة مروان الجباري - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - لبنان ١٩٧٩، ص ١٣٢.

كطاقة حرّة ذات قوّة تحويليّة، قادرة على إعادة إنتاج النصّ بناء ودلالة، والثاني: خلق النصّ الرفض لعصره والخارج على بُناه السائدة.

هذه التجربة الإنسانية المتّسمة بالملاء الداخلي والقلق، والتوتّر الجدلي، تستحوذ على الشاعر، وتتجسّد توتّراً في إبداعه. حيث ينتقل موقف الشاعر من الكون لينزوع في بنية النصّ كمحور مفصلي لحركة العلاقات الداخلية. وهذه العلاقات القائمة على التوتّر والتجاذب بين الأضداد هي التي ستفجّر في النصّ جدلاً حوارياً بين الداخل والخارج يستمر ولا ينتهي. هكذا يتحوّل التشكّل الإبداعي دلالة وإيقاعاً إلى فيض يتجاوز متناغماً مع التشكّل الذاتي لأعماق الشاعر.

حركة العلاقات الداخلية :

في القصيدة الحديثة يجد الباحث/القارئ نفسه أمام صعوبة بالغة، ليس في العثور على الوحدة الدلاليّة المهيمنة على السياق الدلالي العام للقصيدة، بل في محاولة الإمساك بحركة هذه الوحدة، وتشكّلاتها المتعدّدة، وتحركاتها الدائبة على التحوّل والتنقّل في دواخل النصّ. فإذا كانت الوحدة الدلاليّة تشير إلى ذاتها بوضوح من مواقعها المحدّدة في الشطر/البيت في القصيدة الكلاسيكيّة، فلإنها تمارس الانقسام الخلوي في القصيدة الحديثة، والأدونيّة خاصّة، لتثبت في كلّ خلية وكلّ وحدة من وحدات النصّ البنائيّة، بحركة تراوغ بين غياب وظهور.

لمزيد من الشرح، وقبل الانتقال إلى الدراسة التفصيليّة لحركة العلاقات الداخليّة، أبدأ بالتمثيل لذلك عبر محاولة تتبّع مسار الحركة لإحدى الوحدات الدلاليّة وما يطرأ عليها من تحولات طارئة ومفاجئة.

من مقطع (أصرخ انتقّب الدهر) أنتقي الوحدة الدلاليّة الهامّة (أسأليني أجب...) في هذا المقطع الهذلياني نجد الشاعر يبلغ في هذيانه تحت وطأة لحظات الاشتعال مبلغاً هائلاً يكاد يشبه القذف البركاني:

وأصرخ انتقّب الدهر وطلحت جذرانه بين
أحشائي تقيّت لم يعد لي تاريخ ولا حاضر [. . .]

أصغ هل تسمع هذا النواح في كبد العالم؟
أصغي للموت بين نجاعيدي [...] .
هل أنت مقلع الليل في جلدي [...] .
هل جلدك السقوط [...] .
انظفاً الحمس،

ومن لجة هذا الهذيان يفاجئنا الشاعر بغتة بالجملة الطلبية (أسألني أجب...) كيف يمكن للشاعر أن يقول «أسألني» وهو رازح تحت وطأة هذا الألم الهذيان؟ وكيف له أن يستجمع وعيه ليحجب؟ وماذا تراه يخفى من إجابة؟!

إذا حاولنا البحث عن السؤال (أسألني) وعن الجواب (أجب...) لا بد من محاولة الإمساك بالحركة المتشككة عن هذه الوحدة في كل من سطح النص ودخله في آن.^(١)

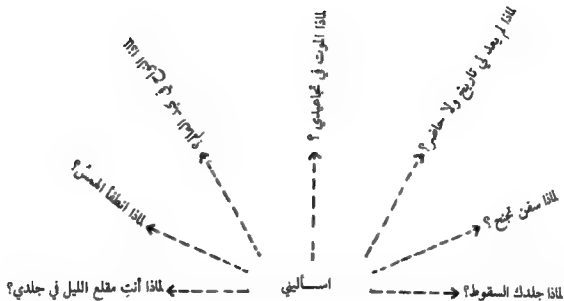
١ - لمعرفة السؤال المطلوب طرحه في الجملة الطلبية (أسألني أجب...) لا بد من الرجوع إلى السياق الدلالي العام للقصيدة التي بدت معنية بتدهور الحضارتين العربية والكونية في الوقت الراهن. وهذا يقود إلى الشعور على السؤال المركب التالي:

أ - هل انتهى أمر الشاعر؟ (انتقب الدهر وطاحت جدرانه بين أحشائي)
ب - هل انتهى أمر الأمة؟ (لم يعد لي تاريخ ولا حاضر)
ج - هل انتهى أمر العالم؟ (هل تسمع هذا النواح في كبد العالم؟)

٢ - أما الجواب المطلوب معرفته فموجود في غياب الجملة المفتوحة بالتعقيد (أسألني أجب...) أي ضمن النص وفي قلب الشاعر في آن.
إذا رجعنا إلى المقطع بدءاً من قوله: أصرخ انتقب الدهر وانتهاءً بـ :

(١) سطح النص: هو الشكل المحسوس - المرئي - أو المستوى المباشر للنص.
داخل النص: هو المستوى العلائقي أي المستوى المنتج لحركة العلاقات الشاوية في الغياب فيها وراء اللغة المحسوسة، بفعلها تشكّل الدلالة النصية/ الضمنية التي نستولدها بالتأويل.

تأصلي في متاهي، لن نعثر على أية إجابة صريحة على المستوى المباشر. فلا بدّ من متابعة العلاقات: الإمساك بطرف الخيط في سطح النصّ (مستواه المباشر) للبحث عن طرفه الآخر في عمق النصّ (مستواه العلائقي) مع متابعة أنظمة النصّ وما يتشكّل عنها من علاقات تتحرّك في توتر متجاذب، إذ سيقوم مسار الحركة بين هذه الأطراف بتحوّلات تتباعد لتلتقي في الغياب. وهذا يستدعي ولوج البنيتين السطحية والعميقة للنصّ في آن. ولتحقيق ذلك لا بدّ من تحديد بمض الوحدات الدلالية في القصيدة واعتبارها النقطة المركزية التي ستمدّ منها الخطوط إلى الأبعاد الأخرى للعلاقة. وبما أن جملة (اسأليني أجب) هي الوحدة المركزية في المقطع كلّ، فسنحاول مدّ الخطوط منها إلى الأطراف بحثاً عن السؤال والجواب المعنيين، أي بحثاً عن المعادلة الإنسانية/الكونيّة التي تحملها القصيدة في مستواها العلائقي اللامباشر:



أجيب

نار ملجومة بحر مروض

أنا

الأرق الشمسي

والفعل

شكل (٢٩)

استناداً إلى ما سبق تتجلى أمامنا في المقطع البؤر الدلالية التالية :

١ - أن الشاعر - رغم تصدّعه الهذلي - يجابه الانحطاط الشامل بقوة الإرادة النابعة من «الوعي الذاتي». الوعي الملّم بأبعاد المأساة الإنسانية وتناقضات مسيرتها عبر التاريخ. ^(١) «الوعي الذاتي» هنا هو الدافع لإثارة الشاعر للجملة الطليّة «اسأليني أجب...».

٢ - أن الانحطاط الذي يحيق بالحضارتين العربيّة والكونيّة في الوقت الراهن ليس إلّا حالة من الجمود المؤقت (نار ملجومة بحرّ مروض). ذلك مما تستدعيه حركة التطور والارتقاء الإنسانية عبر التاريخ. والتاريخ الحضاري الطويل لدمشق يذكر بذلك: لا بدّ من الألم في كلّ ولادة جديدة.

٣ - أن الإبداع - إطلاقاً - من واقع كونه فعلاً تحويلياً، هو في الوقت ذاته فعل تأسيسي في دفع التطور لحركة المسيرة الإنسانية وباعت على الخروج من الركود والانحطاط: «وحيدة أعضائي جيئي من ذلك الطرف استحضرت موتي وسلسليني ملكنا جرة الوقت والحين» [...].

٤ - إنّ الجواب الذي يختزنه الوعي الذاتي للشاعر موجود في غياب الجمليتين:

- اسأليني أجب

- دمشق تلعغو

حيث يتناوب الشاعر ودمشق في طرح الإجابة الكامنة والمخبوءة داخل الجمليتين وفي غيابهما كما رأينا في الرسمين السابقين. وإذا يقول الشاعر: أنا الأرق الشمسي والفعل، فإنّ دمشق تؤكد: كل ولادة جديدة في تاريخي الحضاري الطويل كانت مصحوبة بألم عابر، وانحطاط يعقبه ازدهار، وموت تعقبه حياة.

(١) يطرح الشاعر «الوعي الذاتي» هنا بمفهوم الثالّة الميمنية التي تقول بأن كل ما هو عقلي يعمل في داخله القوة التي تجعله يتحوّل من مجرد القوة إلى ممارسة الفعل.

راجع د. إمام عبد الفتاح إمام، دراست هيمليّة: طبعة ١٩٨٤ - دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة، من ص ٩ إلى ٣٣.

من كل ما سبق تتجلى الرسالة التي تتضمنها القصيدة من أولها إلى آخرها
والتي تلوح في كل دفعة دلالية فيها في نقطتين رئيسيتين:

الأولى: أن الإنسان هو الأصل/الجذر في معادلة الوجود.
الثانية: أن السؤال بدافع المعرفة هو الأصل/الجذر في حركة التطور
الإنساني.

ذلك ما يسمّى «بالقصيدة الشمولية» المنطلقة من الوعي المشبع بالحسّ
النقدي والقادر على استيعاب الحركة الكونية الشمولية. وهذا يؤكد الرؤى التأويلية
السابق ذكرها في هذه الدراسة من كون «الأنا» في النصّ الأدوني لا تصدر
عن الأنا الشاعرة في الـ «هنا والآن» بل عن امتداد الذات الكتابة والتحامها
بالذات الإنسانية في الكون عبر الأزمنة، ما مضى منها وما سيجيء.

وإذ يكون جواب الشاعر على تصدّعات العصر:

● أنا الأرق الشمسيّ

● أنا الليل والنهار

● أنا الوقت

فإن الصوت المتحدث هنا ليس صوت الذات المنفردة لأدونيس بأيّ حال
من الأحوال. كيف يكون ذلك وذات الشاعر محددة بعمر واحد وزمن واحد؟
أي أنها ذات إنسانية تُخلق، وتعبّر، وتموت. بينما «الأنا» المتحدث هنا منعوتة
بالأرق المرتبط بأزلية الشمس، وبدورة الليل والنهار، وبالديمومة الأبدية للوقت،
كما لا يدع مجالاً للشك في كونها الذات الإنسانية شمولاً وإطلاقاً

وعليه فإنّ المشاء في «تأصلي في متاهي» ليس متاه أدونيس المحدود في
صراعات عصره وتدهور حضارته ومعاناته الفردية أو الجماعية، بل هو المشاء
الإنساني الشمولي الذي يعرض له أدونيس حلاً عبر موقفه الفكري الواضح:
السؤال المستمر، الساكن في حركته وتحوّله هو الجذر/الأصل للتطور الإنساني
عبر التاريخ، وهو ما يضيء في المستقبل:

«وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي...»

أعود الآن لمتابعة الموضوع المهيمنة على السياق العام للقصيدة في محاولة لرصد حركتها في البنية الداخلية للنص. وللتمثيل على ذلك في - هذا هو اسمي - تتحدد هذه المتابعة في مرحلتين:

الأولى: استخراج القيمة أوالموضوعة المهيمنة على السياق العام للقصيدة، وهذه الموضوعة نجدها في وحدات وعناصر دلالية تشكّل مناخاً من التأزم، واستجلاء الحضارة في بعدها الإقليمي والكوني عن المأساة الوجودية للإنسان. فعلى الصعيد الإقليمي يأتي استجواب الحضارة العربية ابتداء بجمود البنية الثقافية (التراث) وعزوفها عن تأويل الوجود، ومروراً بهول الهزيمتين العسكرية والروحية في آن، وانتهاء بتهميش فعالية المرأة الوجودية والإنتاجية إلى درجة اللاّحضور. أمّا على الصعيد الكوني فيأتي الكشف الصاعق عن العديد من الإشكاليات الحضارية المتواطنة على تغييب الإنسان وحقوقه كالتطبيقية الاجتماعية والسلطة السياسية القمعية (الخليفة ونبيرون) وسلطة الماضي والموروث الفكري والاجتماعي. فإذا كان زمن القصيدة هو زمن الموت العربي (وكل موت فيه موت عربي) فإن المقبرة التي أعدت لدفن السلاطين - كافة - هي (مقبرة العالم...) مما يجعل رسالة القصيدة الداعية إلى التغيير بغية العبور باتجاه المستقبل، رسالة إنسانية شمولية مطلقة في الزمان والمكان.

الثانية: تقصّي حركة القيمة والموضوعة المهيمنة على البنية الداخلية للنص، وما يتشكّل عنها من وحدات أخرى تتوالج عبر العلاقات الداخلية لتؤسّس طاقة لا تتوقف عن توليد الحركة في النصّ.

وهو تقصّي يعتمد الامتنباط والتأويل، ويقوم على متابعة الأنظمة الداخلية للنص للوصول إلى رصد توجّهات الحركة الداخلية ومساراتها. حيث تنجذب الدوال إلى دلالات جديدة يتجهها تواشج العلاقات على مستوى الدلالة الضمنية للنص، أي تلك التي تتجهها الخصوصية البنائية ونسق انتظام العناصر. ويتعبّر آخر تنتقل عملية الرصد والتحليل من الدلالة المباشرة للبناء اللغوي إلى علاقات هذا البناء وتشابك بعضها ببعضها الآخر داخل النص. وهذا يحوّل مفهوم النقد والتقييم لفنّيّة النص وإبداعه من رصد الخارج إلى رصد

الداخل. أي أن القيمة الفنية للنص تصبح في قدرته على إنتاج الحركة في الداخل لا في الشكل الظاهر. وهذا يعني أن فعالية الجمالية البنائية للنص تتوارى ويحل محلها الدور المحوري الذي تلعبه حركة العلاقات في تأسيس الدلالة الحرة الثابتة في رحم النص كجين في حالة تكون دائم.

تتميز الدلالة الناتجة عن فاعلية العلاقات الداخلية في تشابكها وتحركاتها برفضها للمضوابط المعيارية والثوابت الوضعية بما فيها هيمنة اللغة التي تجسد الدلالة وتربطها بأحادية المعنى الوضعي. الأمر الذي يجعلها احتمالية تقبل التحول والمراجعة بين وجوه تتباين ولا تنتهي، وتبعث في كل قراءة جديدة كطير طليق في فضاء النص المفتوح.

وللأضداد دور جذري في إنتاج هذه الدلالة لارتباطها الحضورى الدائم بشعر أدونيس.

ولتحليل هذه الظاهرة أبداً بدراسة فقرتين من قصيدة بابل^(١) قبل الانتقال إلى دراستها في هذا هو اسمي :

«يبدو أن الأشياء قطيع

والأفكار ذئاب فضية» [١]

«ستكون الماء مراراً

ومراراً سوف تكون الصخر

مراراً سوف تكون الريح،

وتغدو

ملك الأفاق، وتغدو

«ملك العربات الضوئية» [٢]

ثمة كلمات في اللغة تشبه طبيعة الطيور، أي أنها تعشق الحرية وقادرة على التحليق. وهي ذات قدرة مزدوجة - كالطيور - إذ تتمكن في آن من الهجوع طويلاً في عش تحضن فيه بيضها، ومن الانطلاق عبر الأفاق إلى أشجار أخرى

(١) من قصيدة بابل في الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص ٣٥١ و ٣٥٨.

وأعشاش أخرى (الأشياء، الماء، الصخر، الريح، الملك، الأفاق، الضوء). تلك الكلمات المشحونة بالاحتفال والتعبد تنفر بطبيعتها من ثبات الضوابط الوضعية. ويشكّل تكرار استعمال هذا النوع من الكلمات الحرّة ظاهرة تعمّ النصّ الأدونيّسي. من كثافة تواجد هذه الكلمات في الفقرتين السابقتين استخرج الظواهر التالية:

١ - أن القصيدة استدخلت الظواهر الجوهرية الأربع في الكون: الماء، والتراب، والهواء، والنار (الضوء).

٢ - أن لهذه الكلمات القدرة على التلازم الدلالي مع سياقها في المقطع/القصيدة ومع أي سياق خارجي. وذلك لأنها مشحونة بالتعبد الدلالي الذي يساعدها على التكيف مع السياقات المختلفة. فإذا أخذنا كلمة «الماء» مثلاً، نجدها تنجذب في سياق هذا المقطع نحو دلالة الحياة، التجنّد، الخلق، والولادة الجديدة:

«وقدّم للموت حيائك، وابدأ - لا تنتظر العنقاء،

تكون خطاك لقاحاً:

ستكون الماء مراراً [...]»

وتغدو ملك العربات الضوئية»

بينما نجد أدونيس في «هذا هو اسمي» يستعمل الكلمة نفسها - الماء - في سياقين مختلفين يطرحان دالتين متناقضتين تماماً، حيث تهوي دلالة «الماء» إلى حالة من الاحتضار المشابه للآحضور في قوله:

«قبر الدجّال في عينيه شعباً

نبش الدجّال من عينيه شعباً [...]»

ورأينا كيف صار الشعب في كفيه ماء

ورأينا كيف صار الماء طاحون هواء»

وتتصاعد هذه الدلالة في موقع آخر من نفس السياق إلى ذروة الخلق واشتعال الحياة في قوله:

«وعليّ لهبٌ

ساحرٌ مشتلٌ في كل ماء»

هكذا تتجاوز الكلمة الحرّة عشقها لحرية الانفلات من المدلول الوضعي إلى عشقها للفعل الشعري بحدّ ذاته، حيث تعمل بطاقة تامة لصالح الصورة المفصلة لإحساس الشاعر وسياقاته الذهنية والنفسية المختلفة والمتناقضة لحظة الفيض والتداعي الإبداعي، فقد يجعل الماء أو الضوء أو غيرها دلالة الموت حيناً ودلالة الولادة والبعث حيناً آخر في سياق القصيدة الواحدة، الأمر الذي يجعل القراءة الأولى العابرة للشعر الحديث عملاً قاصراً لا طائل منه.

٣ - إنّ الكلمات الحرّة، انطلاقاً من قدرتها اللامحدودة على التوليد الدلالي، تتحوّل في النصّ إلى منطلق لخلق علاقات داخلية يفيض تصادمها إلى تضجير حوار جليّ يفيد الشاعر منه في خلخلة ذهن القارئ ولشفاء العقل من خيالاته السعيدة، وتحريره من الترجسية التي سببها الاتصال الأوّلي بالشيء، ولإعطائه تأكيدات مغايرة لمجرد ما يملكه (من مسلمات) ومدّه بالقدرة على الانهماك والإدانة (بمعنى محاكمة الواقع).^(١)

٤ - بما أن الكلمات الحرّة - المتعدّدة الدلالة - تهيمن على النصّ الأدونيسي، فإن الجمع بينها وبين الأضداد يؤدي إلى تصعيد الحركة الداخلية وإنتاج الدلالات المطلقة في آن. في المقطع الثاني فيض من المكونات الفردية المتضادة التي يفيض اشتباكها إلى تصعيد الحركة المتناوبة بين: الثبات/ الحركة. مثل «قطيع» «ذئاب» و«قطيع» «مَلِك» و«ماء» «صخر» و«صخر» «ريح» و«صخر» «عربات». أضف إلى ذلك أن الشاعر يطرح: النار/ الضوء في سياق قصيدة واحدة عبر دالتين متناقضتين كلياً.

فهناك (الأفكار ذئاب فضية) تقابلها (ملك العربات الضوئية).

الضوء الذي تطرحه الجملتان هو الضوء الناتج عن الاشتعال الروحي، الداخلي، Spiritual illumination أو حسب تعبير باشلار^(٢) النار المطهرة - Puri

(١) وقد ترجمت بصرف عن:

Gaston Bachelard, *The psychomanalysis of fire*, Beacon press. 1964 U.S.A. page

4-5.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٦، ١٠٧.

fied fire أي النار التي تتقد في الروح دون أن يحول لهيبها الجسد إلى رماد. غير أن دلالة هذه الشعلة الضوئية تنشطر بتضاداً حاداً في الجملتين على النحو التالي:

أ- أن تصبح الأفكار ذئاباً تفترس أذهاننا وتقض مضاجعنا، فلك حالة عامة لا تخلو حياة إنسانية من الإصابة بها. لكن أن يضيف الشاعر للذئاب نعتاً غريباً (فضية) فذلك موقع الالتباس الذي يخلخل ذهن القارئ ويتحدى خياله الباحث عن مكامن المعنى في سطح الصورة، بل ويفرض عليه أن ينقل خياله المثبت على الأشياء المألوفة ليغوص إلى حيث تتطور حركة العلاقة في العمق الداخلي للفقرة النصية. فالفضة رمز للمادة مذ صُكَّت بها النقود وأصبحت عملة رسمية للتبادل التجاري، ولها بريق ولمعان يشير الغواية ويسحر النفس الإنسانية. ولكن عندما يستحوذ الشبق المادي على فكر الإنسان وتحوّل المادة إلى غاية في حد ذاتها، فإن هذه الأفكار ستخرج من نطاق الأذى الشخصي إلى الأذى الجماعي، أي يتحوّل الإنسان إلى ذئب مسعور يرى كل من حوله قطعاً لا يكفّ عن الانقضاض عليه ليفذّي شبقاً لا ينطفئ. وبذلك تنقل العلاقة الداخلية لهذه الفقرة دلالة تؤثر على شعلة تتقد في داخل الإنسان لا لتضيئه، بل لتحرقه وتحرق من حوله.

ب- في الفقرة الثانية من القصيدة تنحو دلالة هذه الشعلة الضوئية نحواً مناقضاً لما دلّت عليه القرائن في الفقرة السابقة:

وقدّم للموت حياتك وابدأ - لا تنتظر العتقاء،

تكون خطاك لقاحاً:

ستكون الماء مراراً

ومراراً سوف تكون الصخر

مراراً سوف تكون الريح،

وتغدو

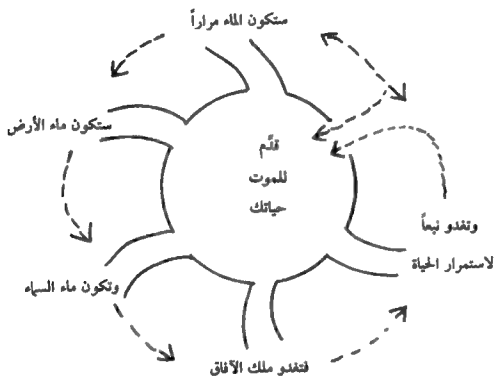
ملك الآفاق، وتغدو

ملك العريات الضوئية. »

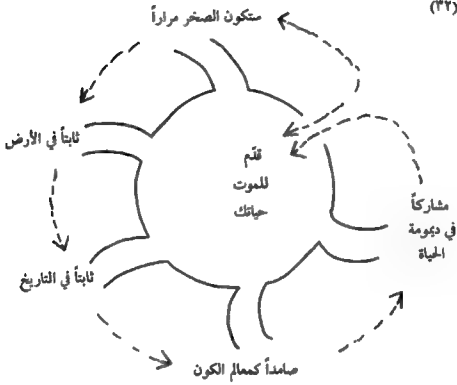
تشابك السياقات الداخلية هنا عبر اصطراع الأضداد (الماء/الصخر -

الصخر/الرياح - الموت/الحياة - الأرض/الآفاق - الظلمة/العربات الضوئية .
 لتشير الحركة بين الوحدات النصية التي ستقوم بالإنتاج الذاتي للدلالة على النحو
 التالي :

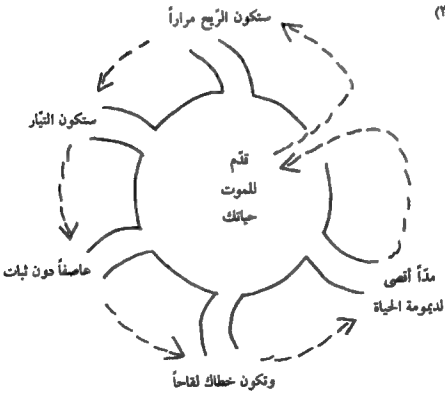
شكل (٣١)



شكل (٣٢)



شكل (٣٣)



هكذا يدخل الشاعر إلى حلم اليقظة في حالة انقطاع تام لتخيّل الكون والإحساس العميق بحركته الأبدية، ليلج اللحظات الثابتة الواحدة تلو الأخرى، ويشهد الاحتفالات الكونية «لزواج السماء والأرض»^(١) لاستمرار البقاء وديمومة الحياة. هوذا يرى إلى الإنسان سرّ الحياة الأبدية: «كالماء» في دورته المتحركة بين السماء والأرض. وتارة أخرى يرى إليه «كالصخر» رمز الثبات في الأرض والتاريخ، وأحد معالم الكون الدائمة عبر الأزمان. وتتسامى الرؤيا إذ يتوحد الإنسان بحركة الريح العاصفة لتكون خطاه لقاحاً للحياة. الإنسان إذن، هو محور الحياة، هو ملك الأفاق، هو القادر على الارتقاء ليقود العربات الضوئية.

مثل هذه الصورة الفنية المتكاملة في شموليتها وكونيتها لا تتحقّق للشاعر إلّا في حالة توحد روحه بالكون، إذ تصبح روحه امتداداً للكون والكون امتداداً لروحه. تلك هي لحظة التسامي المطلق. التسامي على الألف الذي يؤدي للتوحد بالألم الكوني الذي يقدر في الروح شعله من الغبطة المضيفة.

هكذا تصطرع الأضداد عبر حركة الحياة/الموت/الحياة، لتقدّم القصيدة نفسها كفنٍّ أسمى للارتقاء الإنساني.

هكذا يتضح أن لحضور الثنائيات الضدية، التضاد عامة، في النصّ الأدونيسي بعداً وظيفياً ذا فاعلية في إثارة الحركة المتبادلة بين وحدات النصّ، ومن ثمّ، في التحريض على تأسيس الدلالة النصّية.

ويتمّ تشابك سياقات النصّ الداخلية بفعل ذاتي يتجاوز الخارج؛ حيث تستولد هذه السياقات قيمتها الجوهرية من داخل ذاتها. وبما أن الأضداد تتوالى في النصّ الأدونيسي بحضور مكثّف وحركة انتشارية تعمّ جميع وحدات النصّ، فهي بالضرورة، تشكل العامل الأكبر في البنية الحركية لشعر أدونيس. وهذا جدير بالرصد والمتابعة التالية:

(١) Gaston Bachelard, The psychoanalysis of fire, مرجع سابق، ص ٥٤.

مستويات التضاد

١ - التضاد بين المفردة والمفردة:

بماذا توحى القراءة الأولى للتضاد بين المفردات التالية: «أحزاني ورد»
«نفياً كالعنف» «شرك الضوء» «جيش كالظل» «زهرات اليأس» «نار ملجومة»
«بحر مروّض».

توحى القراءة الأولى باشتراك هذه الوحدات بالظواهر التالية:

أ - الجوار غير المتوقع بين أضداد من حقول متباعدة، وهو ما يعظم
المسافة ويضعاف الانزياح. لأن هذا الجوار غير المتوقع هو علاقة تنأسس عليها
الحركة، كما أسلفنا، وليس تضاداً بسيطاً أحادي الوجه كما هو التضاد بين الورد
والشوك وحسب. من هذا الجوار المفاجيء الغريب تتولّد الحركة من استدعاء
دلالات وعلاقات متعلّدة:

وردة	الرماد
النفارة	الخمود
الحياة	الموت
النموّ والتحوّل	الركود والتبّد
الحركة في الزمن	ما بعد مرور الحركة
اللون	اللون الكاوي حتّى غياب اللون
العطر	غياب الرائحة
دليل الأفراح	دليل الحداد

بالإضافة إلى المحمولات الدلالية التي اكتسبها الورد، من كونه تحية
تكريم ورسالة حبّ، وملازماً للفرح.

ب - الارتباط بحركة تبدو ثنائية النسق في ظاهرها.

جـ - غياب الفعل عن الوحدة.

من الواضح أن الربط بين الورد وكلّ من الحزن والرماد واليأس يفاجئ القارئ، فعمق التباين والتنافر بين (الورد. السودة. الزهرات) وبين (الحزن. الرماد. اليأس) لا يقوم بإهدار تناغم الجوار المألوف بين الكلمات، وإزاحة المعنى الوضعي لها وحسب، بل يخلخل جميع التوقعات المحتملة في ذهن القارئ، ويستدعي سلسلة من الصور الضدّية. وتبدو فكرة تعميق الدلالة بنقيضها مقبولة في قوله: «جيش كالظلّ» لأن الجيش رمز للقوّة والبطش والمنعة والحضور الكاسح. أمّا الظلّ فهو رمز للحضور المفرغ من عناصره، ليس له حجم ولا وزن، ولا تنبض به حياة.

الجيش إذن بعد الهزيمة لا يشبه الظلّ، بل هو الظلّ نفسه، لأنه تحلّل من العناصر التي تكوّن مقوماته الأصليّة. وفي ذلك تعميق للدلالة بنقيضها. أمّا في قوله (نقيّاً كالعنف - شرك الضوء) فإن المفارقة تبدو عنيفة إلى حدّ قلب المفاهيم المتعارف عليها. إذ تحوّل العنف هنا إلى جذر في السلوكيات واصل للنقاء. إلّا أن التعامل مع الكلمة/الدالّ في الشعر الحديث يفترض إزاحة الدلالة الظاهرة، وهذا يميّز تأويل العنف بما هو نقيض للخسوع والقناعة اليائسة، وبذلك يصبح النزوع إلى الرفض هو النقاء والأصل. والوضع ذاته في قوله «شرك الضوء» فكلمة شرك ترتبط بالغموض والحيلة والمفاجأة والجهل والوقعية، وكلمة ضوء تدلّ على الوضوح والمباشرة والمعرفة والكشف واليقين. فكانّ الضوء يحتاج أن يصير محتالاً كالشرك حتى يوقع الناس فيه، أو جاذباً كما في جذبته للفراشة غريزياً حتّى يشدّهم إليه. هنا تقوم الدلالة الصريحة بكسر منطقتها، ليصبح النزوع إلى الضوء / المعرفة مما تستدعيه الفطرة والغريزة لا الاختيار. هذه العبارة تقدّم نموذجاً على كيفيّة التداخل البنائي بين الصورة والرمز والتضاد والتساؤل: فالعبارة تقدّم صورة حدّها شرك وضوء. ولكل من الحدين محمولاته الرمزية والدلالية. الشرك يحمل دلالات سلبية ظلامية كما أسلفنا والضوء يقترن بصورة الخير والمعرفة والصراحة.

تضع الصورة هذه المحمولات والرموز المتضادة في علاقة تجعل شرك مضافاً إلى الضوء، وبالتالي تضيف مدلولات الشرك إلى الضوء، وهذا يؤلّد حالة

مفارقة لا تتسع لها إلا الصورة. لكن الصورة في هذه الحالة تفقد سكونيتها وتغارق كل وضعية أو دلالة نهائية. لأن القارئ لا يفتأ يبصر بدلالات الشرك وهي تناقض دلالات الضوء، فإذا رأى الشرك مضافاً إلى الضوء فقد كل من الشرك والضوء خصائصه المعزولة المستقلة، فلا الشرك يستقر في الظلام ولا الضوء يحتفظ بنقاؤه وصراحته. والمسؤول عن هذا الاختلال قائم في خلفية الصورة أو مكتوب بالخبر السري. إنه الذي يتلقى النقد في هذه القصيدة: الإنسان العربي أو الحضارة العربية، أو الإنسان المشروط بظروف الانحطاط. . .

وهذا الوضع الإشكالي الضدي يؤسس لتساؤل لا بد أن تنتجه الصورة: ولماذا وكيف يحتاج الضوء أن يصير شركاً حتى يجذب الناس إليه؟

هذا التضافر بين الصورة والتضاد والرمز والسؤال هو من مقومات الحركة في شعرية أدونيس.

ومثل ذلك يمكن أن يقال في الصور التي تقوم على حدين متناقضين أو على الأقل مفترقين. هكذا تتجلى العلاقة غير مقبولة منطقياً في (نار ملجومة - بحر مروّض). هاتان الصورتان المؤسستان على التضاد تقوم بين حدي كل منهما علاقة ضدية، علاقة يرفضها المنطق والتصور، وبالتالي يفترض أن تولد التساؤل والتمرد وعدم القبول.

ولو حللنا كلاً منها لوجدنا في الصورتين عنصر شراكة ناتج عن الشراكة بين كلمتي ملجومة ومروّض. فالكلمتان متصلان بالخيال والفروسيّة. وكان الصورة الأولى تستحضر فرساً نارية يفترض أن تشب وتنتطق ولكنها هنا ملجومة. فالتضاد يقوم بين ما يمثل منتهى الحرية في حركة الانطلاق وبين اللجم الذي يعدم ذلك. وفي صورة بحر مروّض علاقة تضاد بين الحدين: بحر ومروّض. فالبحر هو مثال الحرية والوحشية والجموح وما من يد قادرة على التأثير في حركته وهياجه. وإذا بنا هنا نراه مروّضاً. الشاعر في ذروة انفعاله بالمزج يسوق الصور المستحيلة، الصور التي تستفزّ العقل وتغرّص السؤال وتستنفرّ الرغص وتخلق سياقاً صامداً.

إذاعدنا إلى جميع الأمثلة السابقة، نجد أن بعض الأضداد تقبل المؤالفة بين التناقض الدلالي (نقيًا كالعنف) وأن بعضها الآخر يرفضها (بحر مروّض). ولتجاوز هذا الرفض لا بدّ من تجاوز ثنائية العلاقة والحركة بين المفردتين المتضادتين على مستوى الدلالة المباشرة للنص، والغوص إلى مستوى الدلالة غير المباشرة بحثاً عن البعد الثالث أو الطرف الثالث للعلاقة بغية العثور على الوحدة الغائبة في الداخل. وبإكتشاف هذه الوحدة نقف على أبعاد العلاقة، وحركتها، ومن ثم نتوصّل إلى محو التناقض القائم، عن طريق إنتاج الدلالة الغائبة. انطلاقاً من هذا تصوّر، أبدأ باعتبار «موقف الشاعر من الكون ومن التاريخ» هو البعد الثالث للعلاقة. فإذا اعتمدنا هذه الرؤية التأويلية يتضح أن العلاقة الثنائية بين الأضداد على سطح النص لها بعد ثالث يثوي في داخله، أي الوحدة البنائية الغائبة التي تتمثل في «موقف الشاعر من الكون». فهي إذن علاقة ثلاثية الأبعاد وتسير حركتها بالنسق الثلاثي كالآتي:

البحر ← المروّض ← رؤية الشاعر

الوردة ← الرماد ← رؤية الشاعر

وبما أن رؤية أدونيس للكون تتمحور حول المفهوم التالي: الركود هو السبيل إلى الموت، والتحوّل هو السبيل إلى البعث والحياة، فإن المعادلة التي يمكن استخراجها من هذا المفهوم هي: أن كلّ تحوّل وتغيير سيبيط الحياة ثانية من ركودها وعدمها. فالحركة الكونية إذن هي حركة توالدية تعاقبية، ولانهائية في الوقت نفسه وتستمرّ على النسق التعاقبي التالي:

الموت ← الحياة ← الموت ← الحياة . . .

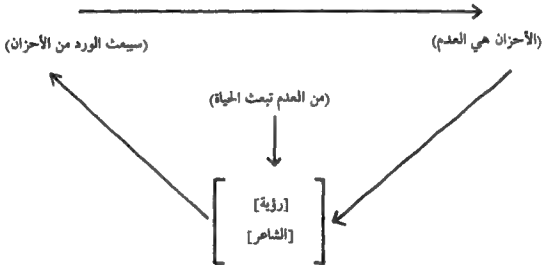
فإذا اعتبرنا أن هذه المعادلة هي الوحدة الدلالية الثابتة في داخل النص، استطعنا أن نحدّد الوحدة الدلالية المهيمنة، وأن نتابع الوحدات الدلالية الأخرى التي تنفرّع منها وتشكّل عنها. وبهذا الكشف عن الأنظمة الداخلية للنصّ مستمكّن من الكشف عن تشكّل العلاقات، وأبعادها، ومن ثم، متابعة حركتها وتوجّعاتها. وبهذا سيطرأ على وحدات الثنائيات الضدية في الأمثلة السابقة التغييرات التالية:

- ١ - اكتشاف المحور الثالث المضمحل للعلاقة الثنائية في داخل النصّ .
- ٢ - تحويل العلاقة الضدّية من علاقة ثنائية إلى علاقة ثلاثية الأبعاد، ومن ثم تحويل الحركة من النسق الثنائي إلى النسق الثلاثي .
- ٣ - هذا التحويل هو المفصل الحركي التوليدي في القصيدة .
- ٤ - عبر هذا المفصل التوليدي يتمّ نحو القطيعة بين الحدود المتضادة للصور وتحويلها إلى جدل وتوتر، وهذا يعني انبناء الروابط على منطق هو منطق القصيدة أو منطق الرؤية الشعرية للشاعر .
- ٥ - انبثاق الدلالة .

بناء على ذلك تظهر إمكانية الأمثلة السابقة على الوجه التالي:

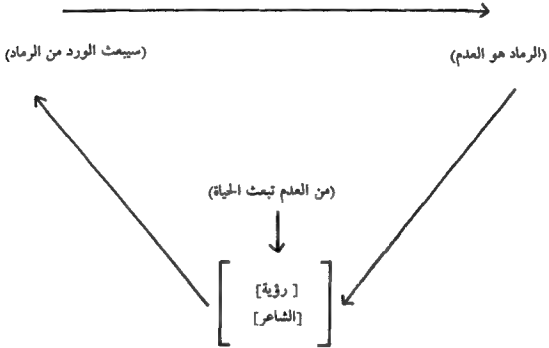
شكل (٣٤)

١ - أحزاني ورد:



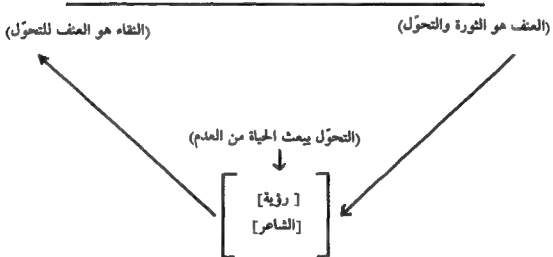
(شكل ١/٣٤)

٢ - وردة الرّماد :



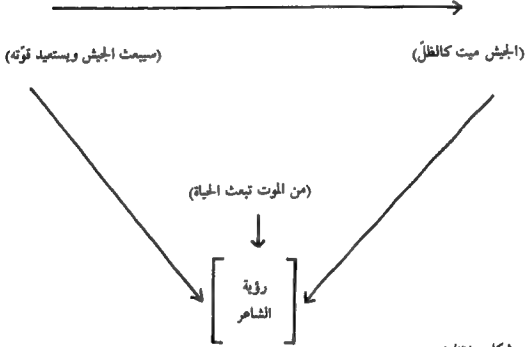
(شكل ٢/٣٤)

٣ - نقياً كالعنف :



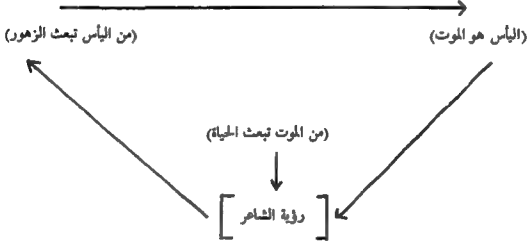
شكل (٣/٣٤)

٤ - جيش كالظل:

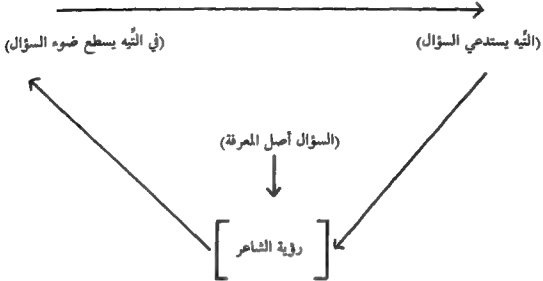


شكل (٤/٣٤)

٥ - زهراء اليأس:



شكل (٥/٣٤)
٦ - أسطع كالتية:



وبذلك يشكّل موقف الشاعر من الكون الوحلة البنائية المضمرة، والمحور المفصلي الذي يتحرك عبره محورا: البعث/الحياة، والركود/الموت.

وللتمثيل على عو التناقض الدلالي، وإقامة رابطة بناء على منطق القصيدة أو رؤية الشاعر نختار مرّة ثانية الصورتين: «نار ملجومة» و «بحر مروّض».

إن العثور على البعد الثالث للعلاقة وحركتها سيلغي ما ورد في الصورتين من غموض وتناقض وذلك على النحو التالي:

النار (الاشتعال والتحوّل) ← ملجومة (ركود مؤقت) ← بعث الاشتعال احتفال مفتوح/المستقبل.

البحر (الحركة الحرّة المستمرة) ← مروّض (ركود مؤقت أو تقييد الحركة) ← بعث الحركة/المستقبل.

فالأصل في الحياة هو الحركة المنبثقة من دورة الطبيعة ذات التحول الأبدى :

الحياة ← الموت فالحياة . . . وهي حركة أزلية ترتبط بدورتها استمرارية البقاء وتوالد النوع للكائنات والأكوان بدءاً بالنبته (الكماة البرية التي تخلق نوعها من حركة الطبيعة) ومروراً بحياة الإنسان (الحياة ← الموت ← استمرار الحياة بالولادة) وانتهاء بالدورة التعاقبية للكون (الشمس - القمر)، فتأتي النار لتستدعي طبيعة الحركة مما يشبهها ويذكر بها (الشمس) ويأتي البحر ليستدعي طبيعة الحركة مما يشبهه ويذكر به (الموجة).

هذه الرؤية الشمولية لحركة الحياة في الكون تشكل نواة دلالية تشطر على ذاتها لتنبئ في النصّ الأدوني وتزرع في خلاياه الظاهرة والباطنة، وسلسلته النصّية بعناصرها الحاضرة والغائبة لتشكل وحدة دلالية محورية تنجذب إليها كل من الأضداد، والصورة، والرمز، والإيقاع بدعم من تحريض السؤال.

ومن هذا التجاذب تتكوّن العلاقات عبر الحركة التدرّجية التالية:

١ - التجاذب ← ٢ - التلاقي ← ٣ - التشابك والاصطراع.

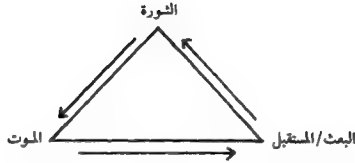
وتنتشر العلاقات في النصّ بصور شتى تتفاوت من حيث الظهور والغياب، حيث تتجلّى في النصّ بجميع عناصرها وأبعادها حيناً، وبغياب بعض عناصرها وأبعادها أحياناً أخرى، وذلك على النحو التالي:

١ - العلاقة الظاهرة بكامل أبعادها:

«رأيت أن تلد الثورة أبناءها» + «قبرت ملايين الأغاني» ← اتبعيني.

فالثورة هي الفعل والتحول والحركة لأجل التجاوز ← وهذا الفعل يستدعي الجرأة والموت/الفداء أي دفن البنى العقلية والثقافية المتقادمة ← بغية التجاوز إلى المستقبل «هاتي ألمس يدك اتبعيني».

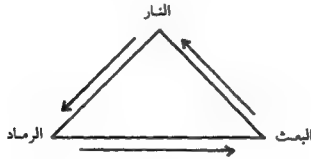
شكل (٣٥)



- ٢ - الحضور الثاني وغياب البعد الثالث:

وتأتي متمثلة في الأضداد الثنائية مع غياب بعدها الثالث داخل النص: «مساء الخير يا وردة الرماد» حيث يستدعي الرماد البعد الثالث للعلاقة وهو الرمز/الفينيق الذي بُعث من رماده منتزعاً حياته الجديدة من العدم.

شكل (٣٦)



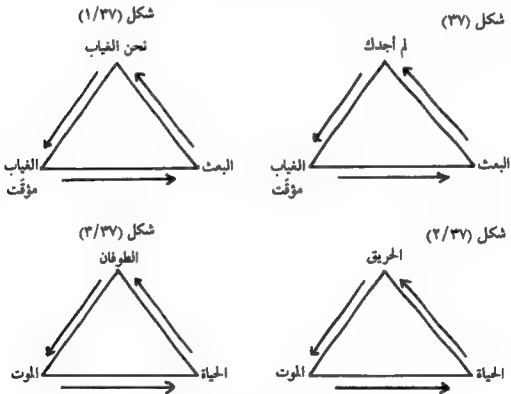
- ٣ - حضور البعد الواحد وغياب البعدين الآخرين:

وذلك حين تكشف العلاقة عن بعدٍ أحادي، إذ يكمن البعدان الآخران في المستوى المضمر للنص أو كما يقول العرب «في قلب الشاعر». وذلك كإعلان الشاعر عن البعد الحيوي: الحركة/النساء دون سواه في قوله: «قادر أن أغَيّر» و«هذا بدئي» و«هذا لهي ماحياً»، أو كإعلانه العكسي عن العدمي دون سواه كقوله:

«لم أجذك» أو «نحن الغياب» أو «من الحريق» أو «من الطوفان»

حيث تتطابق الدلالة العدمية في الوجدتين التقريريتين الأولى والثانية في معنى الموت، المعلن. وإضافة هذا البعد إلى بعدي الرؤية عند الشاعر تكتمل العلاقة لتصبح: لم أجذك (الموت) ← غيابك مؤقت ← وستبعث في المستقبل أو: نحن الغياب (الموت) ← غيابنا مؤقت ← ومنبعث في المستقبل.

ويستدعي الطوفان من قصّة نوح بعدي العلاقة الغائبين: هلاك الحياة الفاسدة لبعث الحياة الفاضلة. أمّا النار فتستدعي على مدى القصيدة - العديد من الرموز الغائبة كاحتراق روما مثلاً حيث تتداعى صفات التشابه في طغيان السلطة في العالم (روما كل بيت روما)، وهذا يجرّض على تذكّر تحذّي الإنسان للفتاء واستمرار روما بعد الحريق. فالحياة تتحدّى السلبي بالإيجابي والعدم بالديمومة، (قلت استقر كالرمح يا نرون في جبهة الخليفة).



٤ - العلاقة المجردة من جميع أبعادها:
حيث تأتي بعض الوحدات البنائية في النص لتؤمّ إلى حضور علاقات

كاملة الحركة والأبعاد لكنها مخفية في غياب كامل، كجنين يسمع نبضه، وتحسُّ حركته داخل الرحم التي تحويه، لكنه لا يُرى بالعين المجردة.

تداعي هذه العلاقة من حضور بعض الوحدات المشحونة بالاحتمالات المطلقة في سطح النص. حيث يقوم غموضها المركب بتحريض الحدس بالإحساس بها من جهة، والبحث عن أبعادها وتحركاتها الخافية من جهة أخرى. وتأتي هذه الوحدات على وجوه شتى منها:

أ - السؤال المقترح: أي الصيغة الاستفهامية المجردة من الإجابة، والسؤال الذي يكسر منطق التقرير:

- «هل أنت؟»

- «هل الصخر جواب؟»

- هل أنت غابة؟»

- ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟»

- «هل الطريق كتاب أو يد؟»

- «هل تسمع برق العصور تسمع آهات خطاها؟»

فجميع هذه الأسئلة قابلة لحمل الدلالات المتناقضة التي لا تنتهي. وجميع الإجابات عليها ستنبع من احتمالات مطلقة لا حصر لها كقوله: هل أنت؟ الذي يمكن إضافة ما لا حصر له من النعوت والمفردات إليه:

هل أنت موجودة؟

هل أنت غائبة؟

هل أنت حيّة؟

هل أنت ميتة؟ إلخ

ب - الصيغة التقريرية المحملة بالاحتمال المطلق:

- «دمي الثالث»

- «دم وحشي»

- «منشور سرّي»

- «غطّني سنونوة»

- «تَقْصُصْتِ مَرَايَا»
- «أَمْشِي بَيْنَ الْمَحِيرِ وَالْمَعْجَزِ أَمْشِي فِي وَرْدَةٍ»
- «الْمَحْ كَلِمَةٌ»
- «أَتَهْجِي نَجْمَةً»
- «لَا يَدُّ عَلَيَّ»
- ج - المفردة المزروعة من وحدتها البنائية أو «المكوّن الفردي»:
- «لنبدأ»
- «... أنت؟»
- «لافتة»
- «أصغ»
- «أجِبْ...»
- «تلفو...»

هكذا نجد أن شحن الوحدات بطاقة هائلة من الإمكانات والتصورات المحتملة لا يؤدي إلى إنتاج الدلالات المطلقة وحسب، بل يؤدي أيضاً إلى خلق العلاقات داخل النصّ، حيث تقوم الجدلية الناتجة عن اشتباك هذه العلاقات واصطراعها بخلق حركة ديناميكية لا تتوقّف عن التحوّل والانتقال في دواخل النصّ.

هكذا تدخل الوحدات اللغوية والبنائية إلى القصيدة الحديثة لتنتبذ دورها المتوقّع، ووظيفتها الوضعية. حيث ينقض الفعل دلالاته الزمانية، وينفي السؤال حضور الإيجاب والتقرير، وحيث يتوقّف تحليل الصورة، والرمز، والإيقاع والأضداد على استكمال العناصر الغائية والعلاقات المتحرّكة في أغوار النصّ، وهذا يحوّل جوهر الإبداع من العملية الإنشائية إلى الفعلية الحركية. هذا الإبداع الساكن في حركة العلاقات لا العلاقات نفسها يحدّد قيمة النصّ الفنية في قدرة وحداته على استدعاء العلاقات، وتعميقها، وتخصيبها، وتحويل حركتها إلى شبكة مفتوحة تستدخل العالم إلى القصيدة، وتقيم جدلاً بين العلاقات التي تخرج

عن مداها الضيق في أعماق الشاعر وأحاسيسه الذاتية إلى فضاء العالم.

وأما ما يخص إشارتي في بداية الفقرة إلى غياب الفعل عن الوحدات المدروسة، فذلك ما سيأتي بحثه في الفقرة التالية.

٢ - الأضداد/الفعل، والعلاقات الداخلية:

يتبوأ الفعل في النصّ الأدونيسي مركزاً محورياً حضوراً وعملاً في آن. وقد سبقت الإشارة إلى أن الفعل في - هذا هو اسمي - والنصّ الأدونيسي عامة - يتخلل عن دوره الوضعي الصرفي كمؤشر على الدلالة الزمنية، وكباعت للتداعي الحرّ المعروف في الكتابة الآلية (الأوتوماتيكية) ليتحول إلى بنية متكاملة (راجع الفعل كبنية لا كمؤشر).

وما يهتمي التركيز عليه هنا هو ما تطرحه معادلة: الفعل/الأضداد من فاعلية تحويلية حيث يتحول السلبي إلى إيجابي، والذاتي إلى كوني في معادلة: الهدم/البناء في وقت واحد. فالفعل إذن، لا يستدعي الأضداد (أو سوى ذلك) لتكوين سياق للمقطع أو القصيدة، بل لتكوين حركة داخلية تغجر الدلالات الضدية التي ستقوم بنقض الدلالات الصريحة لهذه السياقات في سطح النصّ بأزمائها المختلفة، لتعيد توحيدها باللفظة نفسها عبر مسار الحركة الكونية ذات التحرك الأبدي باتجاه المستقبل.

فإذا كانت الأضداد الثنائية قادرة على تشكيل العلاقات الداخلية وشحنها بالحركة في معزل عن الفعل (راجع الفقرة السابقة) فإن انضمامها إلى الفعل بقوة البنائية المضغفة سيحول الحركة نفسها إلى طاقة توليدية للحركة. أي أن التداعي سيهبط من ظاهر الدلالة إلى الدلالة المضغمة حيث تستدعي كل حركة الحركة التي تليها، أكان ذلك في الجملة الواحدة، أو في الجمل المتتابعة (السياق) أو في التقابل الضدي بين السياق والجملة الواحدة، أو في السياق الدلالي بكامله. فإذا كان الفعل لا يشكل بنية إطارية في النصّ الأدونيسي بل بنية عميقة وكاملة، فإن وشيجة القربى والجوار بينه وبين الأضداد تشكل طاقة

تغدق على البنية الحركية أهم مكوناتها بما فيها التحولات الإبداعية التي تأخذ مكانها في الدلالة المضمرة للنص، كما يتجلى في المتابعة التالية:

٣- التضاد في الجملة الواحدة :

تتوالى الدلالات الضمنية متلاحقة من فيض زمني واحد كمثل حبات المطر، لتأخذ مكانها داخل النص القطرة حذو القطرة، والدلالة حذو الدلالة :

«... وعلي رموه في الجب غطوه بقش والشمس تحمل
قتلاها وتمضي هل يعرف الضوء في أرض علي طريقه؟
هل يلاقينا؟»

في هذه الفقرة ستة أفعال هي: رموه، غطوه، تحمل، تمضي، يعرف، يلاقينا.

وأما الأضداد فهي: (الشمس + قتلاها) وأيضاً في الجمع بين حالة الموت وحالة الشروق في آن والتشكيك في معرفة الضوء لطريقه. تبدأ الفقرة بالشاعر/علي الملقى في الجب كجثة مغطاة بالقش، في نفس الوقت الذي تنبثق فيه الحياة مع شروق الشمس. إلا أن الشمس لا تشرق على حياة تنمو وتفتح، بل على ضحايا القتل الجماعي، ثم تحمل القتل وتمضي. تمضي إلى أين؟ حتماً، إلى غياب لتعاود الشروق مرة أخرى عبر مسار الحركة الكونية، بل إن الربط بين القتل وحركة الشمس يهدف إلى استحضار احتمال الرجوع وتصبح الحركة: موت ← حياة ← موت ← حياة... ثم تأتي الجملة الاستفهامية بسؤال تشكيكي مشفوع بالترجي (هل يعرف الضوء في أرض علي طريقه؟ هل يلاقينا؟) فما هو مبعث هذا السؤال التشكيكي حول ملاقة الضوء ما دام الشاعر قد أقر بأن الشمس تشرق كل يوم في أرضه؟ مبعث هذا السؤال هو الترجي. فسياق القصيدة كلها فيه تضمين لمعنى التوقع، والترجي، وانتظار الحلم الميؤوس منه أو غير الموثوق بحصوله. وقد ينفلت هذا الترجي أحياناً من عقاله ليظهر في سطح النص كقوله:

«وأسمي شجر الشام عصافير حزينة
ربما تولد بعد التسمية

زهرة أو أغنية
وأسمي قمر الصحراء نخله
ربما استيقظت الأرض وعادت
طفلة أو حلم طفله»^(١)

وإذا أردنا إثبات هذا التصور في التأويل بمزيد من المتابعة، فإن البحث عن مبعث هذا السؤال سيضيء العديد من العلاقات العميقة المتحركة داخل النص، ويكشف عن دلالات ضمنية مجبوءة.

فكلمة «الضوء» هنا أنت محملة بدلالة ضمنية تنفي عن الشمس حقيقة الإضاءة كلياً. إذ إنها رغم شروقها المتكرر كل يوم تنشر ضوءاً متسخاً وموبوءاً كما وصفه أدونيس في مجال آخر: «أحياناً يتسخ الضوء: كيف تغسل وطناً يتسخ فيه حتى الضوء»^(٢) يأتي بعد ذلك سؤال آخر (هل يلاقينا؟) فيستدعي دلالة زمانية نقضية. بمعنى أن الضوء قد تاه عن دروبنا ونرجو لقاءه في المستقبل. إذن هذه الحياة المتجددة كل يوم بشروق جديد وحركة لانهائية، لا تحمل من دلالة البناء إلا ما يثبه الحضور الظاهر للجملة. وأما الدلالة الحقيقية لاستمرار شروق الشمس، والتي تشوي في النص، فتحمل في واقعها دلالة سلبية هي - التنامي باتجاه الفناء أو العقم - التنامي بانتشار الصحراء (صحرائي تنمو) حتى تعم الكون. هكذا نجد أن كلمة (الضوء) تستدعي ولادة علاقة (أو أكثر) داخل النص - أي في مستواه المتولد من العلاقات الداخلية - تتحرك لتنفذ دلالة صريحة (أو أكثر) على مستوى الدلالة المباشرة، وأن الجملة (هل يلاقينا) تستدعي ولادة علاقة زمانية تنفض حركة الحياة في زمانها الماضي والحاضر - في أرض علي - وتشكك في حصولها في المستقبل وكأنها حلم مشكوك في تحقيقه. هذا إلى جانب العديد من الإمكانات الأخرى، في العصور على تشكل علاقات متعددة داخل النص، وتحركها في مسارات متعددة لتستولد ذاتها من ذاتها.

(١) عل نحو ما جاء في الآية «ربما يؤذ الذين كفروا لو كانوا مسلمين»، راجع موسوعة النحو والصرف والإعراب، د. إميل بدوي يعقوب، مصدر سابق، معنى الترجي، ص ١٨١ ربما: ص ٣٠٦.

(٢) أدونيس، من قصيدة «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال الكاملة، ج ٢، م. س. ٤٠، ص ٦٧٠.

بحثاً عن هذه العلاقات الممكنة، ودعماً لرؤيتي في التأويل السابق، سأحاول المساهمة في قراءة تحليلية لفقرة قصيرة، في محاولة لرصد العلاقات الداخلية وحركة مساراتها وتوجهاتها. وقد اخترت لهذه الغاية - عامدة - نفس الفقرة المدروسة سابقاً وذلك لأسباب منها:

- ١ - أنها فقرة قصيرة جداً، لا تتعدى وحداتها اللغوية: ستة أفعال، وثمانية أسماء، وخمسة ضمائر، وبعض حروف العطف والاستفهام.
- ٢ - أنها فقرة غنائية، خالية من الجمل المدمرة التي تحتل التشكيل بوجوه عديدة، وخالية أيضاً من الوحدات البنائية ذات الدلالة المركبة والمطلقة.
- ٣ - أنها من أسهل الفقرات في النص، وبوسع أي قارئ أن يستخرج منها الدلالة العامة من القراءة الأولى.
- ٤ - لبيان ما يمكن لتركيب بنائي صغير أن يتضمنه من معطيات إبداعية خافية.
- ٥ - لإمكانية تحليل باقي فقرات النص على النوال نفسه.

«... وعليّ رموه في الجبّ غطّوه بقشّ والشمس تحمل
قتلاها وتغضي هل يعرف الضوء في أرض عليّ طريقه؟
هل يلاقينا؟»

من هذه الفقرة يمكن استخراج المعطيات التالية:

- ١ - حركة الكون التسعاقبية بين الحياة ← الموت ← الحياة... فعلي كالجثة (موت) والشمس تشرق (حياة) وتحمل قتلاها (موت) وتغضي (حياة) إلى الغياب (موت) لتشرق ثانية (حياة).
- ٢ - الجوار بين الأضداد غير المتجانسة: الشمس ↔ القتل.
- ٣ - الحركة الخارقة للمألوف والمغايرة ليس للعادة والمتوقع وحسب بل ولمعطيات الطبيعة وحتمية قوانينها. وذلك بتحويل الشاعر للإيجابي/الحيوي (أي الشمس) إلى السلبي/العدمي حيث تتحوّل حركة الشمس إلى حركة التناهي باتجاه العدم.

٤ - الترميز بالتضمنين، وذلك بإهدار المعنى الوضعي لكلمة الشمس واستعمالها رمزاً للحضارة التسيّبة في القتل الجماعي، إذ تعود الهاء في قتلاها

على الشمس. الحضارة إذن، تنتشر كل يوم، وتقتل كل يوم، وتحمل قتلاها، وتمضي، لتعاود الكرة في اليوم التالي حيث تؤدي استمراريتها إلى استمرارية الموت.

٥ - تدرج الفعل من الذاتي، إلى الجماعي، إلى الكوني. فالشاعر/عليّ، الملقى في الجبّ ليس هو المقتول الوحيد، لأن الشمس لا تحمل قتيلاً واحداً بل تحمل قتلاها وتمضي، فالقتل هنا فعل جماعي. وبما أنّ ضوء الشمس/الحضارة يعمّ الكون أجمع، فالحضارة المعنية هنا هي الحضارة الكونية، وبذلك تتحوّل دائرة الموت من الذاتي إلى الجماعي، إلى الكوني.

٦ - أن الفعلين «يعرف، يلاقينا» لا يحملان من المضارع سوى صيغته. فعلاقة الشمس بفعل القتل تنفي معرفة (أرض عليّ) للضوء في الماضي أصلاً، وتكسر صيغة الحاضر من داخل العلاقة لتشحن الفعلين معاً باحتمالات المستقبل وصيغته. فالصيغة الزمانية الحقيقية للفعلين هي: هل سيعرف الضوء...؟ وهل سيلاقينا!

٧ - أن الفعلين (رموه، غطّوه) يحملان دلالة زمانية مرتبة تجمع الماضي والحاضر في آن. فالشاعر الذي رموه في الجبّ وغطّوه بالقشّ في الماضي ما زال مستمراً بنفس الوضع في الحاضر. فهو لم ينتشل من الحفرة حتى الآن رغم صعود الشمس كلّ يوم، وذلك بسبب استمرار الدلالة العدمية. وأما قضية انتشاله فهي احتمالات في رحم المستقبل يشكك فيها السؤال المتكرر مرتين.

٨ - عملية الهدم/البناء داخل النصّ في لحظة تأسيس واحدة، هي تأسيس لحركة التنامي باتجاه المستقبل. أي هدم حركة الحياة/النهاة ونفيها عن الماضي والحاضر في نفس لحظة البناء للحياة/النهاة عبر المستقبل.

٩ - شحن السؤال المكرّر مرتين بالتشكيك عبر الصيغة الاستفهامية ويتضمن الترجيح رغم طول الانتظار اليأس، ويتحقّق الحلم الجماعي في المستقبل رغم ظلمة الاحتمالات، وذلك بتغليب احتمالية البعث على احتمالية العدم، عبر انجذاب حركة (الشكّ، الترجيح، الحلم الجماعي) إلى حركة الكون

الأزليّة: الحياة ← الموت ← البعث والولادة الجديدة. (وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي...)

١٠ - إزاحة المعنى الوضعي لكلمة (قتلاها) وتحريدها من دلالاتها الصريحة. فيما أن أداة القتل هي الحضارة الكونية المتداعية، فإن القتل المتحقّق هو قتل روحي ومعنويّ، والقتل هنا هم الرازحون تحت وطأة القسوة وفداحة المعاناة. وهذا ينتج تصعيداً للدلالة المعنوية، وتغليها لها، لأن القتل الروحي أشدّ فتكاً وإيلاماً من القتل الجسدي.

١١ - تغليب الإيقاع المعنوي على الإيقاع الصوتي، الأمر الذي يصعّد الأثر ويعمّقه. إذ يسوق الشاعر معاناته الذاتية، ومعاناة الجسدية والإنسانية بنفس مسحوقة وصوت خفيض. هذا الإيقاع الحزين، الصاعد من الأعماق المنفطرة تحت منطقة الأحزان يثير في نفس القارئ الألم الطروب. فيستثي بتأوج أحاسيسه وتناغمها مع أصداء اللوعة الدفينة في أعماق الشاعر.

١٢ - أن هذه الفقرة الصغيرة تمكّنت من استدخال العالم بحضارته، ومعاناة الإنسان فيه، ومفارقاته العيئية وغير المنطقية. ونظراً لاستدخال علاقات العالم بما فيها من تناقض وغرابة ولا منطقية تمكّنت هذه الفقرة من إقامة أنظمة وعلاقات تشتبك بجدلية حوارية على مستوى البناء الداخلي العلائقي للنص.

١٣ - أن البحث عن الدلالة المضمرة في هذه العلاقات بما فيها من تناقض وغرابة وغموض يفترض استدعاء العديد من الاحتمالات التأويلية. فمن العلاقات الغريبة في هذه الفقرة - مثلاً - لجوء الشاعر إلى نقض الشيء بشيئه، ومثيله، وما يذكر به، وليس بضدّه ونقيضه. فكلمة (الضوء) في (هل يعرف الضوء في أرض عليّ طريقه؟) جاءت لتنقض ضوء الشمس وتنفي حضوره إلى أرض عليّ. وليس هناك ما يشير إلى نقض الضوء للضوء سوى جدلية العلاقات المتوارية في الداخل.

١٤ - هنا يتجلّى الشكل والمضمون كوحدة غير قابلة للانقسام. أي أن قيمة الشكل تنبع من قدرته على توليد الدلالات المضمرة وشحنها بحركة تنشأ عن الجدل الحوارية القائم فيما بينها. فالنتيجة إذن، بالضرورة، هي أن الحركة

الإبداعية المتحققة هي المحصلة الناتجة عن الشكل/المضمون معاً. وأمثلة لذلك بجملة «هل يعرف الضوء في أرض عليّ طريقه؟» فإذا انتزعنا هذه الجملة من سياقها فقدت مقوماتها الإبداعية وتحولت إلى تركيب شائع ومعروف. أضف أن انتزاعها من السياق سيخلخل الفقرة الشعرية بكاملها. فقيمة الجملة هنا تأتي من ارتباطها بالسياق.

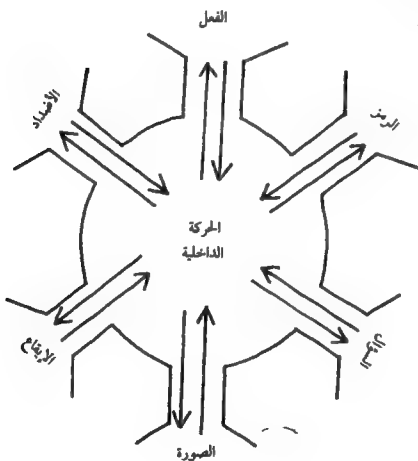
١٥ - المؤلفات بين المتناقضات. وليس ذلك بمحو التناقض القائم بينها، بل بتوحيدها عبر الاستمرار في الحالة الواحدة، وبتعبير آخر، بتحويلها إلى حالة شمولية. فالشاعر/عليّ يجمع بين الموت/الحياة في آن، لأنه كما الجنة، لكنه يحسّ بشروق الشمس كل يوم، وهو في الوقت نفسه يجمع بين الذاتي/الجماعي/الكوني لأن موته المعنوي هو الموت ذاته الذي تكابده الجماعة، والإنسانية بأسرها. والشمس/الحضارة هي أيضاً حالة كونية لأن الحضارات تتبع حركة/الحياة ← الموت ← الحياة ←. فعليّ إذن ليس حالة ذاتية بل هو حالة كونية تجمع بين الموت والحياة. إنه جزء من هذه الحضارة الكونية ومن حركتها. إنه متمم/ لا يتمم إليها. فإذا كان يرفضها بفعل وأقبحها الحاصل الآن فإنه في الحقيقة ينتمي إليها انتهاء تمرد ومساملة وحركة.

١٦ - أن فعل «يلاقينا» يفجر في الداخل علاقات ذات دلالة ضدية لأنه جاء بصيغة المشاركة: فالضوء لن يعرف طريقه إلى أرض عليّ ولن يلاقينا إلا إذا تحررنا نحن للقائه. ففعل المشاركة يستدعي الحركة والمشاركة بين شخصين أو أكثر.

ومن العناصر التي طرحتها القصيدة كحالة كونية: الثقافة (اللغة، التراث) والجنس (المرأة، الأرض، الولادة) والسلطة (القمع، الأبوة، القتل المعنوي).

هذا الصراع المتوتر، والجدلية الديناميكية، والحركة المتحوّلة، والحياة النابضة التي تشكل الدلالات المضمرة في فقرة شعرية صغيرة، هو ما يسمّى: باللغة الشعرية عند أدونيس. ويشير تحليل هذه الفقرة إلى الإمكانيات غير المحدودة للمنجزات الإبداعية التي يمكن اكتشافها من القراءة التحليلية للقصيدة

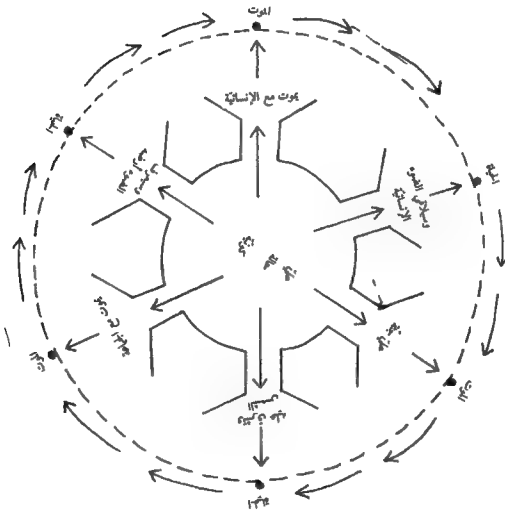
بأكملها. وهذا ما يجعل النص الواحد متعدداً، يولد في كل قراءة تأويلية نصاً جديداً. إنه الإبداع المتميز بحركة التضاد المصطرعة التي لا تعرف الثبات، إذ يصطرع السلبي مع الإيجابي، والمألوف مع الخارق، والحيوي مع العدمي، والذاتي مع الكوني والآني مع المطلق في حركة الهدم/البناء والموت/الحياة والتجدد في الوقت ذاته. إنه نظام مبتكر للقصيدة يتحرك ضمن نظام خفي متشابك تتداخل فيه التناقضات، والأمعقول، تماماً، كنظام الحياة التي يعبر عنها. لكننا لا نملك إلا أن نفتن به ونتعاش مع مستحلاته بغيطة. فيما يلي رسم تمثيلي للحركة الداخلية التي يخلقها الفعل بدعم من الوحدات الأخرى، كما يبين الرسم في الوقت نفسه الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون:



شكل (٣٨)

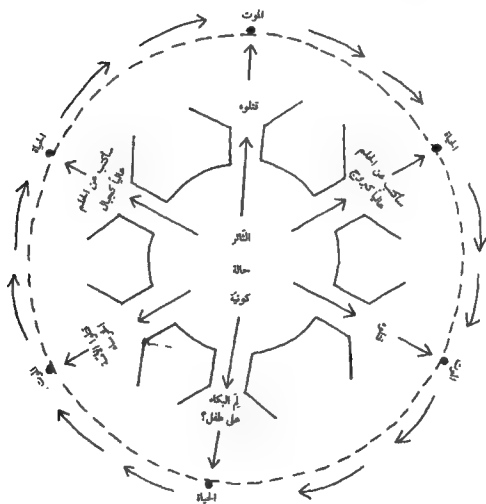
رسم تمثيلي يوضح الحركة في تحويل الكلمة/الفكرة إلى حالة، تتحوّل من الذاتي/الآني إلى الكوني/المطلق. ويلاحظ ارتباط علي بالحركة الكونية: فهو يمثل الإنسان - إطلاقاً - إنه هنا واحد من الجماعة الإنسانية المقهورة التي تقتلها الحضارة الكونية المتداعية قتلاً معنوياً كل يوم. إلا أن ما يدفعه إلى الاستمرار ومجابهة التصدّعات هو الإيمان بالتحوّل الذي سيقود إلى حياة أفضل في المستقبل.

شكل (٣٩)



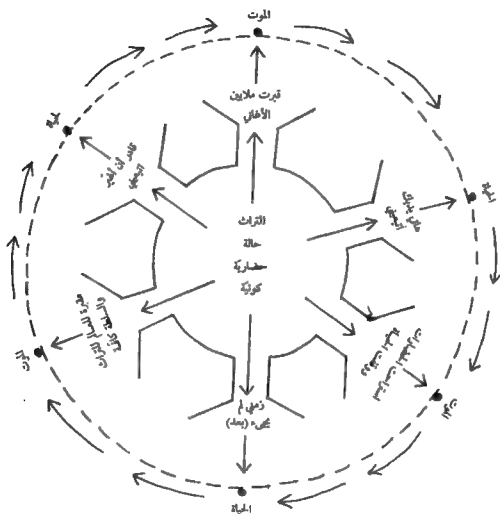
ويبين الرسم التالي التأثير كمحالة كونية. لاحظ الحركة المركبة. فهي دورية تعاقبية في المحيط، وتشكل في الوقت ذاته محاور تقطع الدائرة مع محافظة قطبي المحور على حركة التناوب بين الموت والحياة. لاحظ أيضاً التدرج الدلالي من (سأكتب عن الحلم عالياً كبروج) إلى (سأكتب عن الحلم عالياً كجبال). إذ لم يكتفِ الشاعر بالإشارة إلى أن الحلم الجماعي أصل وجذر في اللاوعي الجمعي، بل عمد إلى إثبات ذلك وإبرازه دلاليًا: فالحلم الجماعي كما الجبال، أصل في التكوين:

شكل (٤٠)



وبيّن الرسم التالي أنّ التراث/الثقافة: حالة حضاريّة كونيّة بمعنى أن الحضارات عبر الأزمنة تصاب بالركود، والانحطاط، والتخلف. إلّا أن للإنسانيّة قدرة خارقة على تجديد نفسها بخلق القيود التي تكبّل انطلاقتها بقواها الالامحدودة.

شكل (٤١)



هكذا يكون الشاعر بتعبيره عن الصراع بين الشخصي والتاريخي بلغة رمزية/ فنية قد حقق التسامي فوقها كليهما، لتمكّنه من الكشف عن نواة الحركة الأبدية للحياة في الكون: كل نهاية هي نهاية وبداية في آن، بمعنى أنّ كل ركود هو بداية لحركة جديدة، وكل موت هو مبعث لحياة تالية .

٤ - الأضداد في المقطع الشعري :

تنتشر الحركة التعاقبية للحياة ← الموت، . . . والموت ← الحياة، كوحدة حركية محورية تنجذب إليها الوحدات الأخرى التي يؤسّسها الفعل وتساعد على تشكيلها كل من الأضداد والصورة والرمز والسؤال في الأزمنة المختلفة. حيث تتلحم هذه الوحدات عبر النظام الداخلي للقصيدة لتشكل البنية الحركية في النصّ.

ولم أكل العشيّة غير الرّمْل، جوعي يدور كالأرض
أحجار قصور هياكل أتهجّأها كخبز رأيت في دمي
الثالث عيني مسافر مزج الناس بأمواج حلمه الأبدى
حاملأ شعلة المسافات في عقل نبيّ وفي دم وحشيّ.

طبيعة الحركة في هذا المقطع لا تختلف عن طبيعة الحركة المركبة في القصيدة وفي النصّ الأدونيسي عامة. حيث تنشطر الحركة على نفسها بفعل التحوّلات التي تستدعيها مسيرة العلاقات وتوجّهاتها المختلفة في الداخل .

تأخذ الحركة في ظاهرها مساراً أفقياً يستمرّ بدفق دفعات موجية تفضي كل واحدة منها إلى التي تليها، إلّا أن هذا المسار في حقيقته متراكب الأنساق. تهبط حركة النصّ هبوطاً مفاجئاً من ذروة الاشتغال الانفعالي (قلت استقر كالرمح يا نرون. . .) إلى قرارة الانسحاق الروحي (لم أكل العشيّة غير الرّمْل). وتستمرّ الحركة إلى آخر المقطع - بل آخر القصيدة - في تناوب وتبادل للمواقع بين الدلالة السلبية هبوطاً، والدلالة الحيوية صعوداً. على أن ما أودّ التركيز عليه هو ما أسمّيه بصدمة التلقّي، في النصّ الأدونيسي. فعندما يَصوّر الشاعر مرارته السحيقة بصورة تجمع بين: الأكل/الرمل، وبين الزمن الذي هو العشيّة، وقت الوحشة وقنم الظلمة، فإنه بذلك يصعد الأثر الذي تنقله الصورة إلى المتلقّي،

فإذ تشفّت الصورة عن مدى المראה، لا يملك المتلقّي إلا أن يطرب لهذا التصوير الإبداعي رغم هول المعاناة. وفي لحظات التواصل الوجداني بين النصّ والمتلقّي، تأتي الصدمة فجأة (جوعي يدور كالأرض) فيتنامي سؤال: كيف يمكن للشاعر، وفي لحظة فيض واحدة، أن يتذكّر جوعاً أبدياً يدور كالأرض، مترامناً مع أكل الرمل في عشية ظلماء؟

وتذكّر هذه الصورة بصدمة عمالة في فقرة أخرى هي: (هل موتك السيّد النائم يغوي؟ عندي لثديك هالات ولوع لوجهك الطفل وجه مثله... أنت؟ لم أجلك).

حيث تشوي الحبيبة - في الجملة الأولى - في ركودها ونومها جثة فقدت الإغراء وسحر الغواية. ثم تأتي صدمة التلقّي بغتة، إذ تنهض المحبوبة من موتها لتعود إلى عمر التبرعم الطفولي والتفتح المغربي، فيغوي سحرها نوازع الشاعر الجنسية مثيراً فيه الشهوة والاشتعال. تلي ذلك صدمة أخرى: (أين أنت؟ لم أجلك).

هذا التداعي المتواصل، والمتلاحق، الذي تؤمّسه لغة التضاد، لا يقف، ولا يتمهّل في النصّ الأدونيسي حتى بعد الخروج من القصيدة. إذ تلتحم القصائد في شبكة بنائية تتواصل لتحوّل العناوين - للقصائد والمقاطع - إلى فواصل وهمية.

تنأى الجمل عن مدلولاتها الصريحة والمتوقعة لتتنجذب إلى محاورها الرئيسة (الأفعال) التي ستقوم: بالتفجير الداخلي/إعادة البناء بحركة موجية دائبة. كلّ موجة لاحقة تدمر الموجة التي سبقتها لكي تبعتها ثانية في لحظة انتهائها، وبذلك تبدأ كل جملة من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث تبدأ.

يأتي فعل «أكل الرمل» محمّلاً بدلالة الاحتضار بالموت البطيء، والاختناق بالركود في الجذب والخواء. ثم يتبع فعل «يدور» محمّلاً بدلالة الحركة الأبدية للحياة، ليفجّر الارتباط بين (الأكل والرمل) ويعيده إلى حركته الأصلية.

وذلك بإعادة بناء الجملة بدلالة ضدّية تنقض ما سبقها حيث يستمرّ

الجوع ويستمر الأكل ارتباطاً بعلاقة جديدة يقيم أبعادها كل من الفعلين (يدور، أتهجأها). فالأصل في الجوع كغريزة أبدية لن يكون للرمل أوما يشبهه أو يذكر به، بل لشيء خالد له صفة الدوام والأبدية (دوران الأرض). ثم يأتي فعل (أتهجأها) ليرجح البعد الآخر للعلاقة، ويضفيها بدلالة «الجوع للمعرفة» لأن الأصل في المعرفة والتعلم هو التهجّي. يتبع ذلك المكوّن الفردي (كخبز) لا ليعمّق علاقة الجوع بالمعرفة، ولكن ليحوّل المعرفة إلى عنصر أساس في التكوين يكمن وراء غريزة حبّ البقاء واستمرار النوع. يستمرّ التداعي، ولكن بتحويل الحركة من التلاحق الموجي إلى التوسّع الاندياحي نحو اللانهاية. وذلك بفعل الرؤيا «رأيت» الذي يقيم العلاقات التي تستدعيها الرؤيا من تجاوز الواقع، وتأمّل عميق لاستكناه الحقيقة. ثم يضيء الكشف عن الشعلة التي تتجاوز المسافات (الأزمنة والأمكنة) لتتخلّق في المستقبل كمحصلة للجمع بين (عقل نبّي) التأمل الصادق في علاقات الكون، واستجواب الواقع عن الحقيقة المثل لسعادة الإنسانية، وبين (دم وحشّي) غريزة ما قبل التكوين التي تصارع الموت في ظلمة الرحم نزوعاً إلى ضوء الحياة أي إلى الحرية والمعرفة (بسريرة ناصعة ترفض التدجين). هكذا يستمرّ التداعي المتناقض عبر الأضداد ولغة التضاد: «لم أكل/جوعي يدور» و«الرمل/الخبز» و«القصور والهياكل الثابتة/السفر في دم الشعر والتحوّل الإبداعي» و«النّبوّة الصفاء المطلق، الراكد/غريزة الرفض والتحوّل» منجذباً إلى حركته لا إلى تعاقبه حيث تتراكب الأنساق في خطّ الحركة ما بين: الحركة الأفقية المستمرة بدفق موجّي دوريّ، والحركة العمودية المتوالت صعداً وهبوطاً، والحركة الاندياحية التي تجذب التداعيات إلى مدار الحركة الكونية الأبدية. فكلّ انتهاء يفضي إلى ابتداء، وكل فعل جامد الحركة يفضي إلى فعل متحرّك، وكل لحظة واقفة تفضي إلى اللحظة المتحرّكة، حيث يتحوّل الذاتي إلى جماعي، والجماعي إلى كوني، وتتحوّل القصيدة إلى عالم مصطرع العلاقات، عالم يتجاوز الآتي إلى حركة اللانهائي.

هذا التداعي المنتمي إلى حركته المتفجرة يصرّ على إهدار إمكانية التآلف بين الأضداد والمتناقضات في النصّ والكون في آن. فهو يجمع بينها لكي تصطرع لا لكي تنتهي إلى انحلال الصّراع. فالانتهاء إلى وقوع القصيدة في شرك المساحات المحايدة المفرّغة من اصطراع علاقاتها هو الانحياز إلى راحة

الذهن ولجم الخيال، والكفّ عن متابعة الحركة الكونيّة وتطوّرها. إنها شهوة السكن في حركة الحياة لا الحياة نفسها، وفي جدليّة الكون دون الانحياز للاحتِمالات المفضّلة وإدانة الاحتمالات السالبة. «إنه السامي على النرجسيّة والتفوّق عبر الإدانة». وقد سبقت الإشارة إلى أن نضوج التجربة الإنسانيّة عند أدونيس يواكب نضوج تجربته الشعريّة. إنه موقف أدونيس من الشعر والحياة والكون، وفيض الحياة الروحيّة المتوقّدة، وتوتّر نوعي نقلته - هذا هو اسمي - عبر محورها الدلالي المهيمن:

«في الكون شيء يسمّى الحضور وشيء يسمّى الغياب»

لكنّ الغياب أصل في الوجود، لأن الحياة أصلاً، تولد من لا حياة قبلها. فأساس الكون إذن هو التحوّل من اللّاحية إلى الحياة، من الغياب إلى الحضور. وهذا يستدعي الإجابة على هذه المعادلة بقوله:

«لا أحد يعرف أين الباب

لا أحد يسأل أين الباب»

ومحور المعادلة الكونيّة هنا يرتبط بفعل «يسأل» لا بفعل «يعرف» لأن غياب المعرفة أصل في الإنسان، لكن أساس الإنسانيّة هو التحوّل من اللّامعرفة إلى المعرفة: عبر السؤال المتنامي أبداً، باتجاه المستقبل.

ذلك هو المحور الذي يتجاذب أعماق أدونيس وتجربته الشعريّة في آن.

٥ - التضاد بين الجملة والسياق:

«وعليّ رموه في الجبّ كان الجمر ثوباً له اشتعلنا
تمسّكنا بأشلائه اشتعلت مساء الخير يا وردة الرماد عليّ
وطن ليس لاسمه لغة ينزف نقياً ويثب العشب والماء عليّ
مهاجر

أين يغفو سيّد الحزن كيف يحمل عينيه؟ سبائي مخنوقة
كتفني تهبط والأرض خوزة ملئت رملًا وقشاً هلعت أركض
عظمتي سنوتوة نهضت لهيبً ناهداها نهضت أفتح شبّاكاً:

حقول خضر أنا الفاتح الآخر والأرض لعبة فرس تدخل في الغيم»

يكشف هذا السياق عن العديد من أبعاد المسألة التي يعاني الشاعر/عليّ من هولها عبر بعدين: التصريح عن أسبابها، وتصوير فداحتها. فعليّ أبعد عن بلاده في هجرة قسريّة، فهو مهاجر يشتعل في الغربة ويتزف نفيّاً.

ثم يأتي تصوير المعاناة بتصعيد الدلالة السلبية حتى تعمّ الأرض والسماء: تهبط السماء لتطبق على الشاعر من جميع الجهات، وتتحوّل الأرض إلى خونة مملوءة بالرّمْل يحملها الشاعر فوق رأسه، كتفه تهبط، وجسده يغور، وبغثة تأتي المتلقي صدمة التضاد: (غطّني سنووة نهضت) كيف يمكن لسنووة عملاً كفّ اليد الواحدة أن تزيح ثقل الأرض والسماء عن الشاعر؟ وكيف لها أن تنسج الحزن والزمن في آن؟ فما إن ينهض الشاعر حتى يتحوّل الزمن فجأة، لتصبح الأرض لعبة يديه يلهو بها، بل فرساً تدخل في الغيم.

أ تكون السنووة هي اللغة التي يحوّلها الشاعر إلى لعبة في يديه؟ أم هي القصيدة التي توحد ما تنأثر من الذات والزمن؟ أم أنها قصيدة - هذا هو اسمي - ذاتها التي تجاوز أدونيس بها نفسه ليرى إليها فرساً يمتطيها ويخرق الغيم إلى الماوراء؟

على أن ما أبتغي التركيز عليه لا ينصبّ على ما تتضمنه «السنووة» من احتمالات دلالية، بل هو قوّة الدلالة الضدّيّة التي طرحتها الجملة بكاملها. حيث جاء الفعل بقوّة التحويليّة النافذة ليسبق الكلمة «السنووة» ويتبعها (غطّني سنووة نهضت) عابثاً بدلالات المقطع الشعري بكامله على نحو بالغ السرعة والكثافة في آن. من هذه الفاعليّة النافذة لكلّ من الفعلين «غطّني، نهضت» أستخرج المعطيات التالية:

١ - قلب المعادلات السائلة والمتوقّعة، بتمهيش فعالية الكبير/العظيم (الأرض، السماء، القمر، إهدار حقوق الإنسان) وتصعيد فعالية الصغير/الضعيف (السنووة) أي بمنحها بعداً خارقاً يجرّد العالم/الواقع من سلطته وجبروته.

٢ - تصعيد أثر المحاور المعنويّة وتغليبها على المحاور المحسوسة الأخرى.

الأمر الذي يؤدي إلى ابتكار إيقاع مضاعف في القصيدة. إذ لا يقتصر الإيقاع المعنوي على تكثيف الإيقاع الصوتي ودعمه، بل يفوقه أثراً.

٣ - طرح معادلة جديدة للمحو الدلالي تتجاوز إزاحة المعنى الوضعي (المعجمي) للدال الكلمة إلى توظيف الفعل في القيام بالمحو المركب. بحيث يدعم الفعل المحور المعنوي بفعالية تمكنه من عو الدلالة الصريحة والضمنية للسياق بكامله، وكسر دلالات الزمانية من داخل النص. فقد أتى فعل «عُطِنِي» بصيغة الماضي ليدل على احتواء أبعاد المسألة وما أفرزته من تاريخ في الماضي والحاضر في آن. كما أتى فعل «نُضِيت» بصيغة الماضي ليدل على تمام فعل النهوض إثر انتهاء المسألة، وعلى بداية الحركة باتجاه الولادة الجديدة. وهذا ينقش الدلالة العدمية بأزمائها المختلفة ويحوها من السياق بكامله ليحول حركتها نحو اكتشاف الضمة الأخرى، حيث الحقول الخضر، وتجاوز الغيم إلى الماوراء.

٤ - تقديم اقتراح واقعي تطرحه القصيدة بصورة خفية عبر الدلالة الضمنية التي تتضمنها حركة العلاقات في داخل النص، وهو: الدعوة إلى الكتابة بمعنى العمل الإبداعي إطلافاً، لما في ذلك من قدرة على التحول والتجاوز عبر التجسيد الإبداعي للحقيقة. ودعياً لهذا التصور أحيل على دراستي السابقة لمقطعي (عد إلى كهفك) و(ماذا نفوه أو قتلوه) حيث قادتنا الدلالة الضمنية إلى أن الهروب إلى الكهف وخفض العينين لن نجد، وأن مقارعة الحديث بأسماء الشهود والقاتلين لن نجد أيضاً، وأن إدانة الواقع والآخر أيضاً لا نجد، بل تأتي الجدوى في (لكن سأكتب) أي عبر التحويل الإبداعي وابتكار لغة متجددة للتعامل مع الواقع والشعر في آن.

٥ - أن الدور المنوط بالكتابة هو الكشف عن حقيقة الاصطراع المتناقض في الكون مع تركه مفتوحاً في مساحة الاحتمال لا التقرير. فإذا كان السؤال منوطاً بكسر الإجابة ونفيها، فإن الكتابة المقترحة هي النص المفتوح للنسبية والاحتال والتلازم مع الإشكاليات والمعطيات المعاصرة في الأزمان المختلفة. فالأصل هنا هو إضاءة أهمية التحول الذي يغذي المسيرة الإنسانية عبر التاريخ.

٦ - الأهمية الحيوية هي لعملية التأسيس الإبداعي عامة من حيث قدرتها على الخلق وبعث الحياة من صميم التردّي والغياب. بحيث تتمكّن لحظات الفيض الإبداعي - كفعل تأسيسيّ - من جمع المتائر من الذات والزمن، وإذكاء الشهوة في الذات الإنسانية بدوافع الكشف عن الاحتمالات الإيجابية، وتأسيس الإمكانيّات اللازمة لتحقيق هذه الاحتمالات في المستقبل. أي تحويل الكتابة إلى فعل وجودي.

٧ - إضاءة البعد الحقيقي للتجربة الصوفيّة عند أدونيس. فإذا كانت الرؤيا الصوفيّة معبأً لتخصيب الخيال، وتمكين حدس الشاعر من إدراك اللاشعور الجمعي والقبض عليه أو معابنته في حالة اليقظة لا في النوم كسائر الناس - حسب تفسير يونج - فإن أدونيس لا يتبنّى من التجربة الصوفيّة إلا الجانب الذي يمكن تطويعه لخدمة هذه الغاية (تأمل تصويره للمأساة في المقطع بما يشبه الكابوس في حالة اليقظة). إلا أنّ الصوفيّة أصلاً هي النزوع إلى توحيد الذات المنشطرة بحدّة عبر التوحد مع الذات الإلهيّة لإلغاء القلق والتوتر وكسر الحدود^(١) بين «الذات والآخر، بين اللحظة الحاضرة والزمن الأبدي، بين المكان القائم الآن والمكان الآخر»^(٢) وصولاً إلى التآليف بين المناقضات وهذا ما يعمله أدونيس من التجربة الصوفيّة إهمالاً تاماً كما تبين سابقاً.

٨ - أن التلاؤم مع الذات والواقع، والقناعة بالسلّمات السائدة لا ينتج نصّاً حديثاً بأيّ حال من الأحوال. ذلك أن الأساس في القصيدة الحديثة هو رفض التبعية والاستهلاك. فهي ترفض التبعية لأيّ نموذج معيارية سابقة تعوق حرّيتها في وعيها العميق لحقائق زمنها. وترفض التحوّل إلى مادة استهلاكية مبدولة بسهولة، ككلّ شيء حولها.

هكذا تخرج القصيدة الحديثة إلى الواقع/العالم لتحاوره، ونجابهه، وتصطرح معه. فهي تنقض ركوده وقناعاته بانتمائها إلى حركتها المتفجرة التي تخلق في رحم النصّ حياة تنبض في الخفاء وتستولد جذورها من نوعها وذاتها.

(١) للمزيد راجع المكوّن الشعري في الصوفيّة: كمال أبو ديب: في الشعرية: ص ١٠٢، م. سابق.

(٢) كمال أبو ديب: في الشعرية: ص ١٠٣، م. سابق.

إن انبثاق الحياة في رحم النصّ يشبه إلى حدّ بعيد انبثاق الحياة في الكمأة البريّة. فهي لا تعيش في المناخات المعتدلة والفصول الربّية، لأنها لا تتلاقح إلاّ مع البروق والرعود في اللحظات العاصفة.

٦ - التضاد وتخصيب الغياب:

بالنصّ المفتوح أو القصيدة الشبكيّة يخلق الشاعر فرصاً هائلة تمكّنه من تخصيب النصّ دلالة، وإيقاعاً، وحركة في بنيته العلائقيّة ومستواه الدلالي.

والبياض في القصيدة هو أحد مكوّنات التخصيب، لأن السلسلة النصبية تغيب به ولا تتلاشى. وهذا الاستمرار النصّي للقصيدة في البياض هو التخصيب عبر الغياب.

النوع الآخر الذي أطرحه في هذه الفقرة هو التخصيب الناتج عن نشاط الفعل كبنية مولّدة لأهم العناصر الإبداعية في النصّ، سواء أكانت فاعليته التخصيبية مدعومة بجواره وارتباطه بالوحدات البنائية كالأضداد والسؤال، أو بحضوره مجرداً من الارتباط بسواه كواحد من المكوّنات الفردية في النصّ.

أ - الفعل/الأضداد/السؤال: «هل موتك السيّد النائم يغوي؟

«هل تسمع برق العصور تسمع آهات خطاها؟»

- يأتي فعل «تسمع» مكرّراً مرّتين في الجملة. ونظراً لكونه من أفعال السجاياء والغرائز اللازمة، والمتضمّنة لمعنى قائم بالفعل ولازم له، فإنه يكرر حدود الجملة ويفتحها على مدى لا نهاية له مما يحتمل سماعه عبر العصور.

- ثم تأتي الأضداد المتناقضة لتوسّع مدى التخيل لما يمكن سماعه في الزمن اللاهوائي. «فبرق العصور» هو البعد المؤتلق للأحداث الناصعة والحقائق المضيئة التي تجود بها العصور. و«آهات خطاها» هو البعد الضدّي للفرح والألق، هو الأنين الحزين في الظلمة والقتام.

- ثم يأتي بناء الجملة بصيغة الاستفهام، ليترك السؤال خميرة في ذهن القارئ. فغياب الإجابة عن النصّ يحرض على البحث عن الجواب، من بين

الاحتمالات والتصورات اللانهائية حول الفرح المضيء، والأنين الحزين عبر العصور. هكذا يستمرّ حدّ الجملة كمثّل استمرار حدّ الموجة. تبدأ من حيث تنتهي لكنها لا تنتهي، لأنها تتصلّ بأحد من العلاقات والاحتمالات الأبدية في الغياب.

ويقوم فعل «بغوي» في الجملة الأولى بدعم من السؤال والأضداد بكسر حدود الجملة من داخل النصّ وذلك بإقامة العلاقة التي تفتح حواراً جدلياً لا معدوداً بين النوم/الموت واستمرارية العدم من جهة، وبين الغواية/الانسحار بفتح الحياة والفرح من جهة أخرى.

٧ - الفعل / السؤال :

«هل يعرف الضوء في أرض عليّ طريقه؟ هل يلاقينا؟
«هل تسمع هذا النواح في كبد العالم؟».

- يأتي فعل «يلاقينا» بصيغة المشاركة فأنحاً حدود الجملتين الاستفهاميتين على آحاد شاسعة. فاللقاء لا يتحقّق من طرف واحد وإنما باشتراك طرفي العلاقة «نحن والضوء» في التحرك والتقدّم نحو نقطة اللقاء. الضوء إذن لن يعرف طريقه إلى أرض عليّ إلا إذا تحرّكنا وتقدّمنا للقاءه. كيف نتحرّك، وماذا نفعل، وأي طريق نسلّك؟ هذا ما تطلقه العلاقة التي يقيمها فعل «يلاقينا» داخل النصّ، عبر حوارها الجدلي المتواصل.

- في الجملة الثانية يقوم الفعل «هل تسمع» بدعم من السؤال المفتوح، والمحور المعنوي المكثّف في الجملة الاسميّة «هذا النواح في كبد العالم» بفعل تخصيبي هائل. حيث أن التحريض على سماع نواح العالم سيفتح لهذه الجملة إمكانية احتوائها لنصّ كامل بل لنصوص تقوم باستدعاء تبايع الإنسانية، واحتضانها في غياب النصّ.

أقدم في ما يأتي رصداً لبعض الأفعال، والأسماء، والجمل المخصّبة للغياب في النصّ.

يحتوي الجدول التالي في معظمه، على الوحدات البنائية التي تعمّد الشاعر أن يلحقها «بالتنقيط» تأكيداً لاستمرارية البناء النصّي والدلالي الذي أبغاه

مفتوحاً ومطلقاً كي يملأه القارئ بما تولّده لديه العناصر الدلالية الصريحة وما يستدعيه تصوّره الذهني للحدث. على أنّ تلك الوحدات البنائية المفتوحة ليست المخصّص الوحيد للغياب في النصّ. فهناك الأسئلة المفتوحة التي عمّلاً جسد النصّ. وهناك بياض القصيدة الذي يبدأ من بياض الحرف، فالكلمة، فالجملّة، فالفقرة، فالقطع، ليتهي/لا يتهي عند خروج أدونيس من القصيدة ببياض منقط ومفتوح على ما سيكتب، وما سيأتي في الزمن الباقي. بل إنّ القصيدة تنبض النبضة إثر النبضة بالدوالّ المحمّلة بدلالات مطلقة لا تتوقّف عن تخصيب السلسلة النصيّة، ما غاب منها وما ظهر، في أنّ. وتلك من أهمّ سمات لغة أدونيس الشعرية. «هكذا أحببت خيمة» الأنتى المطلقة هنا، وفي النصّ عامّة، تخصّب البناء الدلالي، ما ظهر منه وما خفي، سواء أكانت ملحقة «بالتنقيط» أم لم تلحق.

ومن أهمّ الأفعال والأسماء والجمل المخصّبة للغياب المرصودات التالية :

- هل أنت؟ (الإطلاق في المعنى)

- دمي غصن أسلم أوراقه (الاستقرار إطلاقاً في مظاهر الجمود)
استقرّ...

- عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى (التبايح الإنسانية المطلقة)
«...» عندي...

- غطّوا هذا الزمان (الدفء، الحرية، الثورة، السؤال، ...؟)
بالجسد الباحث عند دفته...

- هاتي يديك اتبعيني... (العديد من المهّمات الوجوديّة الملحّة)
- قادر أن أغير (وجوه التغيير مطلقة، لا محدّدة)

- لافتة (يباض يملؤه القارئ حسب سياقه الذهني)

- استقرّ كالرمح يا نبرون... (تجدّد الحضارات واستمرارها)

- منشور سرّي (يملؤه القارئ بحدسه الثوري)

- الذين استنسروا وانكسروا... (تاريخ البطولات والانكسارات بلا تحديد)

- تهت في أنقاض... (المعاناة المطلقة)

- وبجيء الضوء في ميعاده... (البعاد المفتوح باتجاه المستقبل)

- لا مكان ولا ينفع الموت... (الموت بمعناه المطلق)

- قتلوه... (القتل المطلق: روحياً أو جسدياً)

- أسأليني أجب... (إجابة مفتوحة وغير محدّدة)

- لو النّار همزة... (تحديد الّلغة دون اقتراح معين)

- اهتدينا... (الهداية بالمعنى المطلق)

- دمشق تلغو... (دمشق عبر التاريخ)

- تأصّل في متاهي... (المتاه بالمعنى المطلق)

(الخالق بدلالة مطلقة)	- سقط الخالق في تابوته
(المخلوق بدلالة عامة)	- سقط المخلوق في تابوته ...
(الدلالة المطلقة للرماد والريح)	- لست الرماد ولا الريح
(الرفض بدلالة مطلقة)	- لا يد عليّ
(الإله / السلطة بدلالة مطلقة)	- للأرض إله أعمى يموت ...
(التفتت إطلاقاً)	- رماد المدفأة ...
(الديمومة غير المحدودة)	- البرق في ظلمة الزمان الباقي ...

الفعل / الصيغة التقريرية:

«دمشق... (....) ... تلغو...»
«أنهجي...»
«أصغ...»

يقول الشاعر: دمشق تدخل في ثوبي خوفاً حباً تخالط أحشائي تلغو...
ما الذي تمس به دمشق في أذن الشاعر؟ وبماذا تلغو المدينة التي ترك الشاعر طفولته وصباه في عهدة ذاكرتها؟ دمشق التي عايش الحضرارات والحروب والانحطاط لتوقد في الأندلس شعلة الفكر والحضارة التي أضاءت ظلام أوروبا، بماذا تلغو...؟ لعلها تحدّث الشاعر عن تاريخ علاقتها بالموت والبعث والولادة الجديدة! عن حضارة لا تموت إلّا لتبعث من جديد! دمشق تحضّب ذهن الشاعر

والقارئ والنصّ بحديث يصطّرع بجلبة هادرة، بحديث حاضر رغم الغياب.

يتكرّر الحال في قوله أتهجّي، أو أصغ، وعند متابعة القراءة بحثاً عن معاور تجذب الدلالة وتكشف بعضاً من غموضها تأتي الصدمة في تفسير الغامض والمطلق بما هو أكثر إغراقاً في الغموض والإطلاق: «أتهجّي نجمة أرسمها هارباً من وطني في وطني أتهجّي نجمة يرسمها في خطي أيامه المنهزمة» أو في قوله: «أصغ هل تسمع هذا التوايح في كبد العالم؟»

ومن الصيغ التقريرية يغلب على النصّ استعمال الفعل بصيغة الأمر بصورة جليّة كقوله: لنبدأ/هاتي ألمس يدك اتبعيني/هاتي يدك اتبعيني/هاتوا وطناً/قربوا المدائن/هزّوا شجر الحلم/اسأليني أجب.../عد إلى كهفك/تأصلي في متاهي/زمن فعل الأمر في هذه الأفعال هو المستقبل، لأن المطلوب حصوله هو ما لم يحصل في الحاضر، وأما وسيلة الإنجاز وكيفية الحصول فمغمورة في غياب النصّ لتخصّبه بالاحتمالات غير المتناهية.

خاتمة

إن كون الشاعر إنساناً جمعياً قادراً على توجيه الحياة الروحية والأشعور للنوع البشري يجعله حسب تفسير يونج «إنساناً» بمعنى أسمى. هذه المكانة الإنسانية السامية تجعله منذوراً للسكن في الصراعات الكبرى، وتلقي على كاهله بعبء الأمانة الذاتية والصدق الخالص في الكشف عن الحقيقة بكل أبعادها. وهذا يستدعي التواجد في نقطة الموازنة بين الشيء وضده مع عدم الانحياز لأحدهما لإدانة الآخر. على أن الإبقاء على حالة الموازنة دون الانحياز لأي من الطرفين المصطربين يضع الشاعر في موقف بالغ الصعوبة والتناقض. فهو القائم بدور الهادم / الباني، والمتهم / المدافع، والخصم / الحكم في آن.

«اجلس، أيها الموت، في مكان آخر ولتبادل وجهينا

اسميك الجسد وأسأل

كيف أعيش مع جسد أتهمه

وأنا المتهم والشاهد والحكم؟»^(١)

إذ يتحول النص إلى غابة من الرموز القادرة على محاورة عالم متعبد الوجوه، وتتحول معرفة الشاعر بالعالم إلى همٍّ ومسؤولية ضخمة تجاه الوعي البشري والتمثيل الجمعي.

هل تمكنت هذه الدراسة من العثور على بؤرة فكرية محمّدة المعالم في هذا

هو اسمي؟

(١) أدونيس: الأحوال الشعرية الكاملة. الجزء الثاني ص ٦٤٣ م. سابق.

يمكن الإنتهاء إلى القول بتجليّ بؤرة فكرية في القصيدة تتمحور حول المسألة المركزية لرؤية أدونيس للكون والعالم. على أنّ هذه الرؤية رغم خصوصيّتها تنفر من التجسيد المفاهيمي والتحديد الحتمي. يرتفع أدونيس إلى التجارب الكلية بوعي جذلي، وحسّ نقديّ، وإدراك للكون ذي دلالات أوسع: نخرج من الألم الذاتي إلى الألم الكوني، فتكتسب المعادلة طبيعة الدورة الكونية التي لا تنحصر في جانب أحاديّ من الحقيقة (الجانب المأساوي) بل تفرض استمراريّة تعاقبيّة للألم/ الفرح، والموت/ الولادة. وبذا يصبح امتداداً للكون لا جزءاً غريباً عنه.

هل استطاع أدونيس أن يقدّم في «هذا هو اسمي» نصّاً متكاملاً؟

يقول د. عبد الله الغذامي: «ليس هناك نصّ كامل، لأن ليس هناك واقع كامل. وستظلّ النصوص مفتوحة كإمكاناتٍ لمعانٍ لم تأت بعد»^(١). وتقول د. خالدة سعيد: «السلطان الوحيد هو لقوى الحياة - الشعر، المتقدمة الباحثة المتسائلة الفاعلة المغيرة. القارئ والقصيدة، وسيط لذلك. هذا ينفي وجود القصيدة المكتملة. تصبح القصيدة الكاملة قائمة أبداً فيها يأتي. كلّ قصيدة دفعة جديدة تضعك في الطريق نحو القصيدة المتكاملة»^(٢).

(١) عبد الله الغذامي: تشريح النص، الطبعة الأولى ١٩٨٧، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان - ص ٧٩.

(٢) خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص ٩٥ - ٩٦ م. سابق.

ملحق

هذا هو اسمي

ماحياً كل حكمة
لم تبقَ آية - دمي الآية

هذا بذني
دخلتُ إلى حوضك
نيل يجري طَفُونَا ترسبنا
أرضٌ تدور حولي أعضاؤك
تقاطعت في دمي قطعت
صدرك أمواجي انْهَضَرَتْ لِنَبْدَا: نسي الحب شفرة الليل
هل أصرخُ أن الطوفان يأتي؟ لِنَبْدَا: صرخة تمرج المدينة
والناس مرايا تمشي إذا عبر الملعق التقينا هل أنت؟
- حبي جرح

جسدي وردة على الجرح لا يُقْلَفُ إلا موتاً. دمي عُصْنُ اسلم
أوراقه استقر...
هل الصخر جواب؟ هل موتك السيد النائم يُغوي؟
عندي لثديك هالات ولوع لوجهك الطفل وجه مثله...
أنت؟ لم أجديك

وهذا لهي ماحياً
دخلتُ إلى حوضك
عندي مدينة تحت أحزاني عندي
ما يجعل العُصْنُ الأخضر أفعى والشمس عاشقة سوداء عندي...
تقدّموا فقراء الأرض غطّوا هذا الزمان بأسمالٍ ودُمع
غَطّوه بالجسد الباحث عن دفنه...
للمدينة أقواسُ جُنُونٍ
رايتُ أن تلد الثورة أبناءها، قبرت ملايين الأغاني وجئتُ
(هل أنت في قبري؟)
هائي المس يدريك اتبعيني..
زمني لم يحىء ومقبرة العالم جاءت عندي لكل
السلاطين رماذ هائي يدريك اتبعيني...

قادر أن أغير: لنعم الحضارة - هذا هو اسمي

(لافتة)

... وقفت خطوة الحياة على باب كتاب محوته بسؤالاني:

ماذا أرى؟ أرى ورقاً قِيل استراحت فيه الحضارات (هل تعرف نارا تبكي؟) أرى المثة اثنين أرى المسجد الكنيسة سيافين والأرض ورده

طار في وجهي نَسْرٌ قَدَسْتُ رائحة الفوضى
ليأت الوقت الحزين لتستيقظ شعوب اللهب والرُفص
صحرائي تنمو أحببت صفصافة تختارُ برّجاً يتيه مئذنة
تهم أحببت شارعاً صَفَّ لبنانٌ عليه أمعاءه في رسومٍ ومرايا
وفي تمائم

قلت الآن أعطي نفسي لهاوية الجنس وأعطي للنار فاتحة
العالم قلت استقرّ كالرمح يا نيرون في جبهة الخليفة روما كل
بيت روما التخيل والواقع روما مدينة الله والتاريخ قلت
استقرّ كالرمح يا نيرون...

لم أكل العشيّة غير الرَّمَلِ، جوعي يدور كالارض
أحجار قصور هياكل أتهجأها كخبزٍ رأيت في دمي
الثالث عيني مُسافرٍ مزج الناس بأمواج حلمه الأبدّي
حاملاً شعلة المسافات في عقلٍ نبيّ وفي دمٍ وحشيّ.

... وعليّ رمؤه في الجب غَطُوهُ بِقَشٍّ والشمس تحمل
قتلاها وتمضي هل يعرف الضوء في أرضٍ عليّ طريقه؟
هل يلاقينا؟ سمعنا دماً رأينا أنينا

سنقول الحقيقة: هذي بلادُ

رفعت فخذها

رايةً . . .

سنقول الحقيقة: ليست بلاداً

هي اصطلبنا القمرى

هي عكازة السلاطين سجادة النبي

سنقول البساطة: في الكون شيء يسمى الحضور وشيء

يسمى الغياب نقول الحقيقة:

نحن الغياب

لم تلدنا ساء لم يلدنا تراب

إننا زبد يتبخّر من نهر الكلمات

صدأ في السماء وأفلاكها صدأ في الحياة

(منشور سري)

وطني في لاجيء

وليكن وجهي فينا!

دهر من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار

تجبل النار أيامي نار أنثى دم تحت نهدبها صليل

والإبط أبار دمع نهر تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب

ترلق جرح فرعته وشعشعته بباء وبهار (هذا جنينك؟)

أحزاني ورد

دخلت مدرسة العشب جبيني مشقق ودمي يخلع سلطانه:

تساءلت ما أفعل؟ هل أحزم المدينة بالخيز؟ تناثرت في

اقتسمنا دم الملوك وجعنا

رواق من النار

نحمل الأزمته

مازجين الحصى بالنجوم
سائقين الغيوم
كقطيعٍ من الأحصنة
قادرٌ أن أغير: لغمُ الحضارة - هذا هو اسمي

الأمة استراحت
في غسل الرباب والمحراب
حصنها الخالق مثل خندقي
وسدّه.
لا أحد يعرف أين الباب
لا أحد يسأل أين الباب.

(منشور سري)

وهلي رموه في الجبّ كان الجمر ثوباً له
اشتعلنا
ثمسكنا بأشلائه اشتعلت مساء الخير يا وردة الرماد علي
وطن ليس لاسمه لغة ينزف نفياً ويثبت العشب والماء علي
مهاجر.

أين يغفو سيد الحزن كيف يحمل عينيه؟ سائلي مخنوقة
كتفي تهبط والأرض خوقة ملئت رملاً وقشاً هلمت أركض
غطني سنونة نهضت لهيب ناهداها نهضت أفتح شباكاً:
حقول خضر أنا الفاتح الآخر والأرض لعبة فرس تدخل في
الغيم.

يخرج الشجر العاشق غصن يهزني أنبجس الماء انتهى زمن
الناس القديم ابتدأت وجهي مدارات وفي الضوء ثورة

أيقظتني قريةٌ في مهيةٍ انكسر الصمتُ احتفيفي
 يا خالقَ التعبِ امنحني أراجيحك امتحني أنا الصخرة والبحث
 والسؤال ولا عيذ ولا موقدُ أنا الشبحُ الراصدُ في فجوة
 المدينة والناس نيامٌ دخلتُ في شركِ الضوء نقياً كالغُف
 أسطعُ كالتيه خفيفاً أطرافُ البرقِ أطرافُ رياحٍ منحوتةٌ
 ليس عظمي طعمَ تاجٍ أو فضةٍ لستُ مُلكاً ودمي هجرةُ السماء
 وعيناي طيورٌ يُقال جلدك شوكٌ لتمت ولتكن سائلي من
 جلدك صفراء قيل جلدك دهرٌ راسبٌ في قرارةِ الحلم
 ولتولد جرابُ الوقعة الأبدية
 بيننا حفرة انهدامٍ وصوتي
 هذيانٌ الغير يكسر عُكاز الأغاني ويقلع الأبعدية

. . . والنساء ارنحن في مقصورةٍ
 يستجرن الكتبَ المستنزلة
 ويحولن السماء
 دميةً أو مقصلة
 وعليّ فاتحُ أحزانه
 لبهايل الشقاء
 للذين استنسروا وانكسروا . . .
 وعليّ هب
 ساحرٌ مشتعلٌ في كلِّ ماء
 عاصفاً يحتاج - لم يترك تراباً أو كتاباً
 كنس التاريخ غطى
 بجناحيه النهار
 سره أن النهار
 جن

هذا زمنُ الموتِ، ولكن
كلُّ موتٍ فيه موتٌ عربيّ
تسقط الأيامُ في ساحاته
كجذوعِ الأرزِ المكتهلة
إنه آخرُ ما غنى به
طائرٌ في غابةٍ مشتعلة

وطني راكضٌ ورائي كنهرٍ من دمٍ جبهة الحضارة
قاعٌ طحليٌّ للممت تاجاً تقمّضتُ سراجاً هامت
دمشقُ حنتُ بفسادٍ سيفُ التاريخ يُكسرُ في وجهه بلادي
من الحريقِ من الطوفانِ؟

كنتُ الصحراءَ حينَ أسرتُ الثلجَ فيك انشطرتُ مثلك
رملاً وضباباً صرختُ أنتِ إلَهَ لأرى وجهه لأحمو ما يجمع
بيني وبينه قلتُ جاسدتكِ أنتِ الثبُّ المليءُ بأمواجي أنا الليلُ
حافياً حينَ أدخلتُكِ في سرّي تناسلتِ في خطوي طريقاً
دخلتِ في مائي الطُفلُ استضيئي تأصلي في متاهي

خذِرْ مشعرٌ يعرّشُ حولَ الرأسِ حلمٌ تحت الوسادة أيامي
ثقبٌ في جبيني اهترأ العالمُ حواءُ حايملٌ في سراويلي
أمشي على جليدي

ملذّاتي أمشي بين المحيرِ والمعجزِ أمشي في وردةٍ
زهراءُ اليأسِ تذوي والحزنُ يصدأ جيشٌ من وجوه
مسحوقيةٍ يعبرُ التاريخَ جيشٌ كالخيطِ أسلمَ واستسلمَ، جيشٌ
كالظّلِ أركضُ في صوتِ الضحايا وحدي على شفةِ
الموتِ كقبرٍ يسيرُ في كرةِ الضوءِ

انصهرنا دَمَ الأحياء كالأهداب يجمي سمعتُ نبضك في
جلدي (هل أنت غابة؟) سقط الحاجرُ (هل كنتَ
حاجزاً؟) سأل النورس خيطاً في البحر يغزله الرُبَانُ غنى تلج
المسافر شمساً لا يراها (هل أنت شمسي؟) شمسي ريشةُ
تشرب المدى سمع الضائع صوتاً (هل أنت صوتي؟) صوتي
زمني نبضك الشهي وهذاك سوادي وكل ليلٍ يياضي
زحفت غيمةُ فأسلمتُ للطوفان وجهي وتبت في أنفاسي...

هكذا أحبتُ خيمه
وجعلت الرَّمْلَ في أهدابها
شجراً مطر والصحراء غيمةُ
قلتُ: هذي الجرّة المنكسره
أمة مهزومة ، هذا الفضاء
رَمَدٌ. هذي العيون
حُفَرٌ. قلت الجنون
كوكبٌ نختي في شجره.

سأرى وجه الغراب
في تقاطيع بلادِي ، وأسْمِي
كفنًا هذا الكتابُ
وأسْمِي جيفةُ هذي المدينة
وأسْمِي شجرَ الشام عصافير حزينه
(ربما تولد بعد التسمية
زهرة أو أغنية)
وأسْمِي قمر الصحراء نخلة
ربما استيقظت الأرض وعادت
طفلةً أو حلُم طفلةً

لم يعد شيء يغني أغنيائي :

سيجيء الرافضون
ويجيء الضوء في ميعاده . .

لم يعد غير الجنون
هل لتاريخي في ليلك طفل

يا رماد المدفاه
غضب الثورة جمر عاشق
وأغاني امرأة :
هل لتاريخي في ليلك طفل ؟

ألغبار الترائي في العظم الجأ ؟ هل يلجئ الغبار ؟
لا مكان ولا ينفع الموت . . هذا دواز
من يرى جثة المصور على وجهه ويكبو لا جراك
يمس الكهولة
حلمة للطفولة

قادر أن أغير : لنفم الحضارة - هذا هو اسمي

عد إلى كهفك التواريخ أسراب جراد، هذا التاريخ
يسكن في حوض بغي يجتر يشق في جوف أتان ويشتهي عفن
الأرض ويمشي في دودة عد إلى كهفك وانخفض عينيك
ألمح بكلمة

كلنا حولها سراب وطن لا امرؤ القيس هزها والمعري
طفلها وانحنى تحتها الجنيد انحنى الحلاج والنفري روى

التمشي أنها الصُوت والصُدى أنتَ مملوكٌ هي المالكُ
انفصل عن مسارات خطاها تَضِيعُ تَغْرُبُ تَصِرُ غولاً تَصِرُ
مَسْلُخاً هي الحلمُ والحالمُ وهي الملاكُ ترتسمُ الأمة
فيها كِبَلَرَةٌ
عُدْ إلى كهفك

ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟

قتلوه... لا لن أحدث عن موت صديقي: ريفٌ من الزهر
الأصفر حولي لكن سأكتب عن آخر غصنٍ في أرزة
البيت عن رفٍّ يمامٍ يجرّ سَجَادَةَ الليل عن الحلمِ عالياً كبروجٍ

قتلوه لا لن أفوه بأسماء شهودٍ أو قاتلينَ ولن أبكي
سأبكي لأمةٍ وُلدت خرساء للثَمِّ حاضناً زرقه الشيطان يبكي:
لَمْ البكاء على طفلٍ على شاعرٍ؟ سأكتب عن آخر فيو
لأرزة البيت عن رفٍّ حمامٍ يجرّ سَجَادَةَ الليل عن الحلمِ عالياً
كجبالٍ

وضع السيد الخليفة قانوناً من الماءِ شعبه المَرْقُ الطينُ
سيوفٌ مصهورةٌ وضع السيد تاجاً مُرْصَعاً بعيون الناسِ
هل هذه المدينة آي؟ هل ثياب النساء من ورق المصحفِ
أدخلت محجري
في مضيقٍ حفرته الساعاتُ ساءلت هل شعبي نهرٌ بلا مصبٍ؟
أغني

لغة النضل أصرخُ انتقب الدهر وطاحت جدرائه بين

أحشائي تقيّات لم يعد لي تاريخٌ ولا حاضرٌ أنا
الأزقُ الشمسيُّ والفوهة الخطيئة والفعلُ انتظري يا
راكب الغيم أشياءي تغوي والشمس تحبُّ أطرافي أنا الساكن
المدى والمزامير أنا الغصنُ لاجئاً: أضغ هل تسمع هذا النواح
في كبد العالم؟ أصغي للموت بين قماعيدي هدينا
هذيت كي أحسن الموت اصطفت الهندين بين تقاليدي
هل جلدك السقوط هل الفخذان جرحٌ ملأته التام
العالم هل أنت مقلع الليل في جلدي؟ فاسي مسنونة
صرت نبعاً آخرأ ضفّتي تسيل ذراعاك اغتراف قوس حملتك
وجهي صخبٌ طائر تقاسمه الصوت أسألني أجب...
تكلم جفّر رصدتي خيوله انطقاً الهمس (أعندي أعندك
الآن ما همس؟) نارٌ ملجومة سفنٌ تمجنح بحرٌ مروّض
فتح النورس عينيه أغلقي نسي الفتحة في ريشه
المشعب ماءً وشرارٌ لو كان لو عرف الرعد لو الرعد في
يدي

هدوءاً هذه قبةٌ وسكنائي في فوهة نهدي
لو غيرت لو غير الغبار عذاراه لو النارُ همزة...
أظّل أحفر

ذُبت في جنسي جنسي بلا حدود ولا سيف تلاشي لاشي
تلاشيت وجه واحد نحن لا قميصي تقاخ ولا أنت جنة نحن
حقلٌ وحصاد والشمس تحرس أنضجتك جيبي من ذلك
الطرف الأخضر هذا قطافنا جسدانا زارعٌ حاصدٌ
وحيدة أعضائي جيبي من ذلك الطرف استحضرت موتي

وسلسليني ملكنا بحجرة الوقت والحين ملكنا رَغَد الكون
وهو يلتحف الناس اهتدينا...

قرأت في ورقٍ أصفر أني أموت نفيّاً تنورتُ الصبحاري
شعبي يشط... نبشنا كلماتٍ دفينّة طعمها طعمُ العذارى

دمشق تدخل في ثوبٍ خوفاً حباً تخالط أحشائي تلغو...
لفظت جلدك خليّ شفتيك اصهرهما بين أسناني أنا الليل
والنهار أنا الوقت انصهرنا ناصلي في متاهي...

هكذا أحييتُ خيمه
وجعلتُ الرَّمْلَ في أهدابها
شجراً يطر والصحراء غيمه
ورأيتُ الله كالشّحاذ في أرض عليّ
وأكلت الشمس في أرض عليّ
ونخبزت المئذنه

ورأيت البحر يأتي في ضباب المدخه
هائجاً يهمس:
مَنْ كُوننا
لم يكن تكوينه إلا سقيفه
رجّها الإعصار فانهارت وصارت
خشباً يُحرّق في دار خليفه.

نادرٌ أن ينطق البحرُ ولكن
نطق البحرُ: يبسنا
يبس التاريخ من تكراره
في طواحين الهواء
سقط الخالق في تابوته
سقط المخلوق في تابوته...

والنساء ارتحن في مقصورة
ينتشلن الليل من آبارِه
ويحيطن الساء
ويغنين: عليُّ لبّ
ساحرٌ مشتعِلٌ في كل ماء
ويسائلن السماء:
نجمةٌ أو مومياء
هذه الأرض؟
ويفتقن السماء
ويرقعن السماء
فَبَرَّ الدِّجَالُ في عينيه شعباً
نَبَشَ الدِّجَالُ من عينيه شعباً
وسمعناه يصلي فوقه
ورأيناه يحْيِيهِ ويحشو
ورأينا
كيف صار الشعب في كَفْيهِ ماء
ورأينا
كيف صار الماء طاحونَ هواء.

جَزُرٌ لِلْهَيْبِ تَصْعَدُ فِيهَا آسِيَا يَصْعَدُ الْغَدُّ
شمسٌ حلمنا بغير ما هجس الليل
انطفأت نهاري يقاسُ
باللهب استصرختُ صوتُ الشعوب يفتحُ الكونَ
ويغوي

لست الرَّمَادَ ولا الرِّيحَ

سريري أشهى وأبعدُ
فرسُ الماضي رمادٌ وصبغةُ الله لونُ آخرُ
أفقاصُ دروبٍ مهجورةٌ
لا يدُ عليّ
عليّ أبدُ النار والطفولةُ هل تسمع برق العصور تسمع
آهاتٍ خطاها؟ هل الطريقُ كتابٌ أو يدُ؟
كدرويشٍ يغني ملكَ الأساطير هاتوا وطناً قريبوا المدائن
هزّوا شجر الحلم غيروا شجر النوم كلامَ السماء للأرض
طفلاً تائه تحت سرّة امرأة سوداء بحثاً
طفلاً يشبُّ
وللأرض آلةٌ أعمى يموت ...

سلامٌ

لوجودٍ تسير في وحلة الصحراء للشرق يلبس العشب
والنارَ سلامٌ للأرض يغسلها البحر سلامٌ لحبّها ...
عُرْيُكَ الصاعقُ أعطى أمطاره بتماطاني رعدٌ في نهدي
اختمر الوقت تقدّم هذا دمي ألنّ الشرق اغترفني وغبّ
أضغني لفخذيك النّوي البرق اغترفني تبطن جسدي
ناري التوجّه والكوكب جرحي هداية أتهجّي ...
أتهجّي نجمةً أرسّمها
هارباً من وطني في وطني

أتعجى نجمة يرسمها
في خطى أيامه المتهمز
يا رماد الكلمة
هل لتاريخي في ليلك طفل؟

لم يعد غير الجنون

انني ألمحه الآن على شبّاك بيتي
سأهراً بين الحجارة الساهرة
مثل طفل علمته الساحرة
أن في البحر امرأة
حملت تاريخه في خاتم
وستاتي
حينما نأز المدفاه
ويذوب الليل من أحزانه
في رماد المدفاه . . .

. . . ورأيت التاريخ في راية سوداء يمشي كغاية
عائش في الحنين في النار في الثورة في سحر سُمها الخلاق
وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي . . .

نثبت في ما يلي الفقرات التي يشير إليها الدكتور بنيس من قصيدة رامبو «فصل في الجحيم»^(*).

دم عفن

وَرِثْتُ عَنْ أَجْدَادِي الْغُولِيْنَ الْعَيْنَ الَّتِي يَخْتَلِطُ فِيهَا الْبَيَاضُ
بِالزَّرْقَةِ وَالْدِمَاعُ الضَّيِّقُ الْأَفَاقِ وَعَدَمُ الْمُرُوءَةِ فِي الصَّرَاعِ
وَأَرَى لِلْبَاسِي وَخَشِيَّةَ لِبَاسِهِمْ
لَكَيْتُ لَا أَذْهَنُ شَعْرِي بِالزَّبِيدِ
وَكَانَ الْغُولِيُّونَ فِي زَمَانِهِمْ أَغْبَى سَالِحِي الْوُحُوشِ وَأَسْخَفَ
مُوقِدِي الْحَشَائِشِ
فَعَنَتُهُمْ وَرِثْتُ عِبَادَةَ الْأَصْنَامِ وَحُبَّ التَّنْدِيسِ
نَعَمَ وَالْأَثَامَ كُلَّهَا وَالْعَضْبَ وَالشُّبْقَ

مَا أَبْدَعَ الشُّبْقُ

وَلَا سِيَّما الْكَذِبَ وَالْكَسَلَ
إِنِّي أَكْرَهُ جَمِيعَ الْحَرْفِ فَالْأَسْيَادُ كُلُّهُمْ أَجْلَافُ
لِقَامِ وَلِلْأَيَادِي الْمُسْتَعْمَلَةِ لِلْأَقْلَامِ قِيَمَةُ الْآيَادِي الدَّافِعَةِ
لِلْمَحَارِبِ

(*) اكتفينا بفقرات من المقطع الذي يحمل عنوان «دم عفن» أو Le mauvais sang التي أشار إليها الدكتور بنيس . والمقاطع مستقاة من الترجمة التي نشرها ابن حميدة بعنوان : «فصل في جهنم» ، الدار التونسية للنشر ، تونس .

فِيَالَهُ مِنْ عَصْرِ أَبَادٍ
وَلَنْ تَكُونَ يَدِي مِلْكَأً لِي
وَبَعْدَ ذَلِكَ فَمَنْزِلَةُ الْخَدَمِ تَبْلُغُ بِالْمَرْءِ أَقْصَى الْأَبْعَادِ
وَنَزَاهَةُ السُّؤْلِ تُثِيرُ شَجَنِي
الْمُجْرِمُونَ كَالْحَصْبَانِ يَثِيرُونَ التَّقَرُّزُ أَمَا أَنَا

فَكَامِلٌ صِرْفٌ وَالْأَمْرُ
لَا يَهْمُنِي

لَكِنْ مَا الَّذِي جَعَلَ لِسَانِي غَيْبِيًّا إِلَى حَدِّ
أَنَّهُ وَجَّهَ حَتَّى الْآنَ كَسَلِي
وَحَفِظَهُ لِي خَالِصاً
فَلَا أَنَا أَسْتَعْمِلُ فِي الْغَيْشِ حَتَّى جَسْمِي
بَعِيْثُ عِشْتُ أَبْنَا حَلَلْتُ
أَعْطَلُ مِنْ ضِغْدَعٍ
لَيْسَ فِي أَوْرُوبَةِ أَسْرَةٍ لَا أَعْرِفُهَا
أَغْنِي الْأَمْرَ الَّذِي كَأَسْرَتِي
تَذِينَ بِكُلِّ شَيْءٍ لِيْلَيْتَايَ حَقُوقِ الْإِنْسَانِ
لَقَدْ تَعَرَّفْتُ عَلَى كُلِّ مِنْ أَبْنَاءِ الْعَائِلَاتِ

أَوْ لَوْ كَانَ لِي سَوَابِقُ
فِي جِنِّ مَا مِنْ أَحَايِنِ تَارِيخِ فَرَسَةٍ!
لَكِنْ لَا شَيْءَ مِنْ ذَلِكَ
إِنَّهُ لَوَاضِعٌ عِنْدِي أَنِّي كُنْتُ جِنْساً دَنِيئاً
فَأَنَا لَا أَقْبِرُ عَلَى وَجْهِ الثُّرُورَةِ
فَلَمْ يَثُرْ جِنْسِي إِلَّا لِلنَّهْبِ كَمَا تَفْعَلُ الذُّنَابُ
بِالْفَرِيسَةِ الَّتِي لَمْ تَقْصُرْ عَلَيْهَا

أَتَذْكُرُ تَارِيخَ فَرْنَسَةِ ابْنَةِ الْكَنِيسَةِ الْكُبْرَى
 قَدْ كُنْتُ قَرَوِيًّا فَطَلًّا فَسَافَرْتُ إِلَى الْأَرْضِ الْمَقْدَسَةِ
 فِي رَاسِي سَبُلُ تَشْقِ السُّهُولِ الصَّوَابِيَّةِ
 وَمَنَاظِرُ مِنْ بِيْرَنْطَلَه
 وَأَسْوَارُ مِنْ سُولِيْمَه
 وَالتَّعَلُّقُ بِحَرِيْمٍ وَالتَّعَطُّفُ عَلَى الْمَصْلُوبِ
 يَسْتَيْقِظَانِ فِي مِنْ جِلَالِ أَلْفِ مَبْهَجٍ حَرَامٍ
 فَهَذَا أَنَا - وَاجْذَامُ يَأْكُلُنِي - جَالِسٌ عَلَى الْأَوَانِي
 الْمَكْسَرَةِ وَبَنَاتِ النَّارِ
 وَأَسْفَلُ جِدَارٍ تَقْلِيْدُهُ الشَّمْسُ
 وَفِيهَا بَعْدُ . قَدْ كُنْتُ جُنْدِيًّا جُلْفًا
 فَعَرَسْتُ فِي لَيْلِي الْمَانِيَا

أَيْ أَنَا أَيْضًا فِي مَنَفَرَجَةِ حُمْرَاءَ
 أَرْقُصُ السَّبَبَ وَعَجَائِزَ وَأَطْفَالَ
 فَذَاكَ رِي لَا تَمْتَدُّ أَبَدًا مِنْ هَذِهِ الْأَرْضِ
 وَلَا أَقْصَى مِنَ النُّصْرَانِيَّةِ
 وَلَا أَنْتَهَى أَبَدًا مِنْ مُشَاهَدَةِ نَفْسِي
 فِي ذَلِكَ الْمَاضِي
 لَكِنْ ذَاتِي وَخِدي بِلا أَسْرِ
 ثُمَّ بِأَيِّ لُغَةٍ كُنْتُ أَتَكَلَّمُ
 وَلَا أَرَانِي فِي عَجَالِ الْمَسِيحِ
 وَلَا فِي عَجَالِ السَّادَةِ
 الْمُتَمَلِّينَ لِلْمَسِيحِ
 فَمَا كُنْتُ فِي الْقَرْنِ الْأَخِيرِ

أَنَا مَا اسْتَعَدْتُ وَجُودِي

إِلَّا الْيَوْمَ
فَلَا سُرْدٌ وَلَا حُرُوبَ مُبَهَمَةٍ
إِنَّ الْجَنَسَ الَّذِي أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ
عَلَى الشَّعْبِ - كَمَا يَقُولُونَ - وَالْعَقْلِ
عَلَى الْأُمَّةِ وَالْعِلْمِ

(...)

الدَّمُ الْوَتَنِي عَائِدٌ وَالرُّوحُ قَرِيبٌ
فَلِمَاذَا لَا يُعِينُنِي الْمَسِيحُ فَيَمْنَحُ رُوحِي
النُّبْلَ وَالْحُرِّيَّةَ .. فَيَا حَسْرَتَاهُ
لَقَدْ مَضَى عَهْدُ الْإِنْجِيلِ ...
الْإِنْجِيلُ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْإِنْجِيلُ ...
إِنِّي لَأَنْتَظِرُ الرَّبَّ مِنْهُومَا
إِنِّي مِنْذُ الْأَزَلِ مِنْ جِنْسٍ ذَنبِيٍّ

هَآ أَنَا عَلَى الشَّاطِئِ الْأَرْمُورِ كَانِي
لِتَسْطِعَ الْمَدُنُ نُورًا عِنْدَ الْمَسَاءِ
فَنَهَارِي قَدْ تَحَقَّقَ وَأَنَا مُبَارِحُ أُوْرُوْبَةٍ

وَسَيَحْرِقُ هَوَاءُ الْبَحَارِ رَيَّتِي
وَسَتَدْبِغُ الْأَقَالِيمُ الضَّائِعَةُ بَشْرِي
سَأَتَعَاطَى السَّبَاحَةَ وَطَحَنَ الْعُشْبِ وَالصَّيْدِ
وَلَا سِيَّما التَّدْخِينَ
سَأَتَحْرِقُ الْخَمُورَ الَّتِي لَهَا عُنْفُ الْمَعْدَنِ الْحَامِي
كَمَا كَانَ أَوْلَئِكَ الْجُدُودُ الْأَعْيَازُ يَقْعَلُونَ

حَوْلَ النَّيْرَانِ الْمَوْقِفَةِ

سَأَعُودُ أَعْضَائِي حَدِيدَ وَيُشْرَتِي دَكْنُ
وَبِعَيْنِي حَقْنُ
سَيَقْتَنِعُ النَّاسُ بِمَا رَأَى قِنَاعِي
أَنْنِي مِنْ جَنْسِ قَوِيٍّ
سَأَمْلِكُ ذَهَبًا فَأَكُونُ عَاطِلًا فُطَا
وَالنِّسَاءُ تُولِي خَاصَّ الإِهْتِمَامِ
بِهَذِهِ الْوُحُوشِ الْبَرَاءِ الْعَائِلَةِ مِنَ الْأَقْطَارِ الْحَارَةِ
سَأُخَوِّصُ بَحْرَ الشُّؤُونِ السِّيَاسِيَّةِ
فَأَكُونُ هَكَذَا
قَدْ نَجَوْتُ

أَمَّا الْآنَ فَأَنَا مُلْعُونُ

أَسْمِيئُ مِنَ الْوَطَنِ

أَفْضَلُ شَيْءٍ عِنْدِي
نَوْمَةٌ سَكْرَى
عَلَى رَمْلَةِ الشَّاطِئِ

فَلَمَنْ أَمْنَحْنِي
وَأَيُّهُ يَهيمَةُ أُعْبِدُ
وَعَلَى آيَةِ صُورَةٍ مُقَدَّسَةٍ أَجْمِلُ
وَأَيُّهُ قُلُوبُ أَحَطُّمُ
وَأَيُّهُ كَذِبَةُ أَكْذِبُ
وَلِي أَيُّ دَمٍ أَمِيرُ
الْأَفْضَلُ الْآخِئَةُ مِنَ الْعَدَالَةِ

شَطَفُ الْعَيْشِ وَالتَّوَحُّشِ السَّادِجُ
رَفَعَ غِطَاءَ الْقَبْرِ بِالْيَدِ الْمَشْلُولَةِ
الْأَسْتِوَاءِ وَالْإِخْتِنَاقِ
وَهَكَذَا لَا شَيْخُوخَةَ وَلَا أَعْطَارَ
فَالرُّعْبُ لَيْسَ شَيْمَةً فَرَنْسِيَّةً

آه
يَتَلَعَّبُ بِالشُّعُورِ بِأَنِّي مُهْمَلٌ
أَنْ أَقْدَمَ
لَأَيِّ صُورَةٍ إِلَهِيَّةٍ
وَتَبَاتِ نَحْرُ الْكَمَالِ
يَا نُكْرَانَ ذَايَ يَا عَجِيبَ إِحْسَانِي
لَا أَنْ هُنَا فِي الدُّنْيَا^(١)

هَلْ أَنَا أَجَلُهُ

(...)

أَيُّهَا الْفَسَاوِسَةُ أَيُّهَا الْأَسَائِدَةُ أَيُّهَا الْأَسْيَادُ
إِنَّكُمْ مَخْطُؤُونَ حِينَ تَسْلَمُونَنِي إِلَى الْعَدَالَةِ
فَمَا كُنْتُ قَطُّ مِنْ هَذَا الشَّعْبِ
وَمَا كُنْتُ قَطُّ مَسِيحِيًّا
إِنِّي أَتَنَجَّى إِلَى الْجَنَسِ الَّذِي كَانَ
تَحْتَ وَطْأَةِ التَّعْلِيلِ يُغْفَى

(*) هكذا وردت في نص الترجمة.

فَلَا أَنَا أَعْيِي الْقَوَائِينَ وَلَا لِي شُعُورٌ أَخْلَاقِي
فَأَنَا بِهِيمَةٌ . . . وَأَنْتُمْ مُحْطُونَ . . .
أَجَلْ عَيْنَايَ مُوَصَّدَتَانِ لَا تَرَيَانِ نُورَكُمْ
فَأَنَا بِهِيمَةٌ أَنَا زَنْجِيٌّ

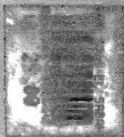
لِكُنِّي قَائِرٌ عَلَى النُّجَاةِ

(...)

محتويات الكتاب

٩	- تقديم
١١	- الشعر والفكر النقدي
١٥	- لماذا أدونيس؟
٢١	- الفصل الأول: إشكالية الحداثة والغرب
٢٥	١ - كيف تمّ النظر إلى مسألة التأثير بالغرب
٢٩	٢ - حول التأثير والتأثير
٣٢	٣ - السجال حول التأثير والتأثير
٣٩	٤ - حول كتاب «الشعر العربي الحديث» بنياته وإبدالاتها
٧٥	- الفصل الثاني:
٧٧	- مدخل
٧٨	- القصيدة الشبكية
٨٣	- رسالة القصيدة
٨٨	- المحور الدلالي المائل
١١٥	- الفصل الثالث: القصيدة فعل وجود
١١٧	١ - بين الرفض والتجسيد
١١٨	٢ - الكتابة الجديدة
١٢٢	٣ - تعدد الاحتمالات
١٣٠	٤ - الإجابة بصيغة السؤال
١٤٠	٥ - الفعل كبنية لا كمؤثر
١٥٥	٦ - البنية المسرحية
١٧٦	٧ - بين الرؤيا والنبوءة

١٧٦	١ - الرؤيا
٢٠١	٢ - النبوة
٢٠٧	٨ - الكتابة بالخبر السرّي
٢٣٧	- الفصل الرابع :
٢٣٩	- الأضداد والعلاقات الداخلية
٢٥٠	- حركة العلاقات الداخلية
٢٦٥	- مستويات التضاد
٢٦٥	١ - التضاد بين المفردة والمفردة
٢٧٨	٢ - الأضداد/الفعل والعلاقات الداخلية
٢٧٩	٣ - التضاد في الجملة الواحدة
٢٨٩	٤ - الأضداد في المقطع الشعري
٢٩٢	٥ - التضاد بين الجملة والسياق
٢٩٦	٦ - التضاد وتخصيب الغياب
٢٩٧	٧ - الفعل/السؤال
٣٠٣	الخلاصة
٣٠٥	ملحق
٣٠٧	قصيدة «هذا هو اسمي»
٣٣١	مقاطع من «فصل في الجحيم»



٢٩١

إنها متابعة تعتمد الاستنباط والتأويل، وتقوم على متابعة
الأنظمة الداخلية للنص للوصول إلى رصد توجّهات الحركة
الداخلية ومساراتها. حيث تنجذب الدوال إلى دلالات جديدة
بتنجهج تواسج العلاقات على مستوى الدلالة الضمنية للنص، أي
تلك التي تنتجها الخصوصية البنائية ونسق انتظام العناصر. وبتميز
آخر تنقل عملية الرصد والتحليل من الدلالة المباشرة للبناء
اللغوي، إلى علاقات هذا البناء وتشابك بعضها ببعضها الآخر
داخل النص. مما يحوّل مفهوم النقد والتقييم لفنية النص وإبداعه
من رصد الخارج إلى رصد الداخل. أي أن القيمة الفنية للنص
تصبح في قدرته على إنتاج الحركة في الداخل لا في الشكل الظاهر.



دار الأملاب

مكة ٨٠٣٧٨ - ٨٠١٣٣

سنة ١٤١٣ - ١٤١٤

UNIVERSITY AL-AZALA

0522430

